PN
2069
H3
1910

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00314613 1

SCHAUSPIELKUNST
und
SCHAUSPIELKÜNSTLER

Von demselben Autor erschienen im gleichen Verlag:

Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. Zweite Auflage.

Oper und Szene. Aufsätze zur Regie des musikalischen Dramas.

Dialoge über Kultur und Kunst.

Wilhelmine Schröder-Devrient. Eine Monographie.

Aufgaben des modernen Theaters.

CARL HAGEMANN

Schauspielkunst
und Schauspielkünstler

Beiträge zur Ästhetik des Theaters

Zweite Auflage

Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig
1910

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
JAN 27 1971

PN
2069
H3
1910

Meinem Vater

Alle Rechte vorbehalten

Vorwort

Auf diesen Blättern sollen die Studien zur dramatischen Kunst fortgesetzt werden, die ich in meinem Buche „Regie“ und in meiner Aufsatzreihe „Opernregie“ („Die Musik“ II) begonnen hatte. Vom Allgemeinen geht es somit jetzt zum Besonderen: Während ich seinerzeit darangegangen war, die künstlerischen Pflichten und Rechte des modernen Regisseurs als der verantwortlich führenden Persönlichkeit im Kunstbetriebe der Bühne, wenn auch nur in großen Umrissen, zu skizzieren — schreite ich nunmehr dahin fort, über die einzelnen Hilfskünste, die an der Umsetzung des Dichtwerkes in seine Erscheinungsform beteiligt sind, des näheren zu sprechen und die Grundbedingungen ihrer Wirksamkeit aufzuzeigen.

Als nächstes Thema ergibt sich da von selbst: Schauspielkunst und Schauspielkünstler.

Die Absicht, die ich mit dieser Arbeit verfolge, ist die alte. Ich schrieb nichts weniger als etwa ein Lehrbuch der Schauspielkunst. Was hätte das für einen Sinn? Als ob man jemals eine Kunst nach Büchern lehren, aus Büchern lernen könnte!

Es handelt sich hier auch nicht um das Aneinanderreihen von Spitzfindigkeiten einer spekulativen Ästhetik. Zu welchem Zweck wohl? Als ob dadurch vielleicht die künstlerische Kultur irgendwie gesteigert zu werden vermöchte!

Nicht mehr und nicht weniger als eine Übersicht von der inneren Organisation des in Rede stehenden Kunstzweiges wollte ich geben. Das Schaffen und Mühen, die wesentlichen Aufgaben des Menschendarstellers sollen abgegrenzt und prinzipiell durchgesprochen und dann die großen ästhetischen Normen seiner Kunstübung hieraus gewonnen werden. Natürlich interessiert uns dabei nicht nur die Schauspielkunst, sondern auch der Schauspielkünstler: eben als Künstler, aber auch als Mensch — in seiner Stellung zu Welt, Leben und Gesellschaft. Auch hierüber dürfte deshalb kurz zu reden sein.

So wenden sich diese Studien also wiederum in erster Linie an den Genießenden. Nachdem sie zunächst ganz allein für mich angestellt wurden — weil ich mir die Unterlagen und das Recht zu kritischer Tätigkeit im Parkett erwerben wollte — gebe ich sie hiermit an alle weiter, die es angeht.

Ich dachte nämlich, daß ich denen, die im Theater eine Stätte der Kunst und nicht nur des zerstreuenden Vergnügens sehen, durch meine Auseinandersetzungen womöglich hier und da das

Verständnis für den komplizierten Mechanismus der Bühne ein wenig erleichtern könnte. Und dieses scheint mir wichtig. Ich bin der Ansicht, daß ein gewisses Erkennen seiner inneren Bedingungen den eigentlichen Genuß des Kunstwerks nicht unwesentlich fördert. Die Beschäftigung mit den Theoremen einer Kunst schärft nicht nur die Sinne, sondern macht auch gerechter.

Vielleicht schließt diese ursprüngliche Absicht aber auch nicht aus, daß die Lektüre sogar dem einen oder anderen Bühnenkünstler etwas bedeuten könnte. Das wäre dann allerdings das Höchste.

Einzelne Vorschriften, wie sie früher einmal ein fleißiger Schauspieler, E. Thürnagel, in seinem gutgemeinten Buche „Theorie der Schauspielkunst" (Heidelberg 1836) aufzuzeichnen unternahm, darf er hier jedoch nicht suchen. Die Kapitel „Vom Sprechen" und „Von Gesten und Mimik" sind nur in einigen Grundzügen behandelt. Diese speziellen Fragen mögen einer gesonderten Darstellung gelegentlich einmal vorbehalten bleiben. Wir besitzen darüber ja auch schon eine ganze Anzahl Werke, die gewiß in vieler Hinsicht veraltet, trotzdem aber, besonders für den reifen, kritischen Künstler und Kunstfreund streckenweise noch immer brauchbar sind. Ich erinnere nur an die „Ideen zu einer Mimik" von J. Engel (Berlin 1785), an „Die Lehre vom mündlichen Vortrag" von R. Benedix (Köln 1852), und an „Mimik

und Physiognomik“ von Piderit (Detmold 1886). Über die Technik der Beredsamkeit hat man ja neuerdings erst wieder mehrfach gehandelt.

Eine kurzzügige und jedem Gebildeten verständliche Darlegung der schauspielerischen Prinzipien gibt es aber bisher in deutscher Sprache noch nicht. Dieser mein Versuch soll hier abhelfen. Denn Theodor Roetschers weitschichtiges, im Hegelstil schwer dahinstampfendes Buch von der „Kunst der dramatischen Darstellung“ (Berlin 1841) trifft es — ganz abgesehen von verschiedenen Eigentümlichkeiten, die jene vergilbten Blätter für uns stellenweise nicht mehr recht genießbar machen — in diesen beiden Beziehungen wohl kaum. Außerdem ist das andererseits wieder vielfach auch heute noch sehr anregende Werk im Buchhandel längst vergriffen.

Essen, zu Pfingsten 1903.

Dr. Carl Hagemann.

Übersicht

I. Die Kunst ist ein sozialer Faktor: Panem et Circenses. — Objekt und Zweck-Subjekt jeder künstlerischen Betätigung ist der Mensch. — Jedes Kunstwerk hat in sinnfällige Erscheinung zu treten: das Bühnenstück bedarf dazu mehrerer Meister. — Grundnormen des künstlerischen Schaffens: Sparsamkeit, Bedeutsamkeit, Einfachheit, Steigerung. — Der Trieb zur Schauspielkunst entspringt dem allmenschlichen Anlehnungsbedürfnis (Selbstentäußerung, Nachahmung) und dem Bedürfnis nach einer Maske. — Schauspielen heißt: Menschen darstellen. — Die dramatische Kunst bedarf so ziemlich aller übrigen Zweige der allgemeinen Kunstübung als Hilfskünste. Die wichtigste Hilfe leistet der Schauspieler. — Verlangt wird vom Menschendarsteller das scheinbare Sein einer vom dramatischen Dichter vorgezeichneten Figur, und zwar für ein ganzes großes Logenhaus. — Dazu ist nötig: Umwandlungsfähigkeit und Fähigkeit sinnfälligen Gestaltens der angenommenen fremden Individualität. — Dramatische Kunst und Musik gehören in eine Gruppe. — Der Regisseur und Musikleiter ein primus inter pares. — Grund-

legende Unterschiede zwischen der Kunst des Schauspielers und der des ausübenden Musikers.

II. Schauspielen ist eine Kunst. — Fundamentalsatz des künstlerischen Schaffens: Streben nach künstlerischer Wahrhaftigkeit, das heißt nicht nach objektiver Wirklichkeits-Wahrheit, sondern nach subjektiver Kunst-Wahrheit. Beispiel: Das Schnarchen des älteren Coquelin. — Mitunter gibt die Natur dem Schauspieler ja gar nicht einmal eine Vorlage. Beispiel: „Nickelmann". — Der Schauspieler wird bei seiner Darstellung die natürlichen Ausdrucksmittel zu Grunde legen: er muß dabei einerseits übertreiben, andererseits dann wieder mildern. — Alle Kunst ist eine Durchdringung vom Allgemeinen und Besonderen, von Gattung und Individuum, von Idee und Natur. Der Schauspieler hat den Typus im Individuum darzustellen. Beispiel: Liebesbrief.

III. Unterproblem: Darf und soll der Schauspieler den Dichter gelegentlich ergänzen? Im allgemeinen nicht. Nur „wenn dem Dramatiker etwas Menschliches widerfahren ist", und besonders in dem einen Falle, wo es sich um Kunstwerke früherer Perioden handelt, die dem modernen Empfinden zugänglich gemacht werden müssen. — Andererseits: wie weit kann der Schauspieler (als künstlerische Individualität) dem Dramatiker (als künstlerische Individualität) überhaupt folgen? Antwort: Jede wahre Kunstleistung ist unaus-

schöpfbar. Der einzelne Menschendarsteller schöpft die ihm überwiesene Dichterfigur für sich, mit seinen künstlerischen Mitteln aus. — Wir fordern vom Schauspieler volle Verwandlungsfähigkeit, das heißt künstlerische Wahrheit, Wahrheit für ihn als einzelnen Künstler. — Was ist Wahrheit?... Sämtlich sind sie wahr, diese Hamlets von Matkowsky, Kainz und von allen übrigen echten Menschendarstellern. Daher der Reiz der Neubesetzung. — Wir treffen an unseren Bühnen meist Komiker, aber keine komischen Schauspieler. — Virtuosen. Jede Rolle hat latente Momente. Originale und manirierte Leistungen.

IV. Wichtige Doppel-Frage für den Schauspieler: Welchen dichterischen Gestalten bin ich zu einer restlosen Darstellung auf der Bühne als Mensch und Künstler kongenial? — Stubentalente. Bauern-Komödianten. — Soubrettenspiel. Rezitator und Schauspieler. — Ausgeführte, in sich abgerundete und nicht ausgeführte, nur angedeutete Charaktere. Chargenspiel.

V. Drei Etappen im Verlauf des künstlerischen Prozesses beim Menschendarstellen. — Das Moment der ersten Rezeption. Weibliche und männliche Schauspieler. — Das Moment der reflektierenden Durchdringung: Der Arbeitsweg. Das Moment des eigentlichen künstlerischen Schaffens. Intuitiv schaffende und reflektierend schaffende Künstler. — Wäre Raffael selbst dann ein großer

Maler geworden, wenn er zufällig ohne Hände geboren wäre? — Grundfrage: Soll der Schauspieler in oder über der Rolle stehen?

VI. Notwendige Bedingungen für den Menschendarsteller als künstlerische Persönlichkeit: Sinn für das Dramatisch-Wirksame — Schauspielerische Persönlichkeit — Selbstschöpferische Phantasie-Tätigkeit — Geschmack — Beurteilungs- und Beobachtungsvermögen — Menschen-Erkenntnis; Beobachtung anderer Künstler; Selbstkontrolle — Daseinsfreudigkeit — Temperament und Gedächtnis — Physische Veranlagung, Umbildungsfähigkeit — Körper von normaler Beschaffenheit — Wohllaut des Organs — Kenntnis der Muttersprache — Allgemeine Bildung — Menschenliebe — Ein „tüchtiger Handwerkerernst". — — „Un comédien devoit avoir été nourri sur les genoux des reines." — Drei verschiedene Kategorien von Schauspiel-Eleven: Schauspielkinder. Verlorene Söhne und verlorene Töchter. Der sogenannte gebildete Schauspiel-Jünger. — Die nötigen Vorbedingungen zur Schauspielkunst werden durchweg nicht erfüllt.

VII. Von der Charakter-Schöpfung. — Einzelner Charakter als Glied im Rahmen des Ganzen. — Echte Künstler und echte Kunstfreunde wissen nichts von Stoffmonopolen. Stoffbeschränkung ist der Tod aller Kunst. — Der Dichter spielt auf seinen Charakteren wie der Tonkünstler auf seinem Orchester spielt. — Die Bühnenkunst hat

demokratische, oligarchische Verfassung. — Sie ist stets für wenige nur gewesen. — Der Philister und die Weiterentwickelung der Bühnenkunst. — Kunsttheater. — Siegfried Wagner als Kunstwart der Deutschen. — Wir verlangen vom Künstler die Genesis des Charakters als Darstellung eines zwingenden Prozesses. — Der Philister und seine Menschenkenntnis. — Das Wirken des dichterischen Genies. Richard Wagner: Seher, Dichter, Künstler. — Klar werden muß zweierlei: Die Entwickelung der Handlung und die Entwickelung der Charaktere als Hilfen, als Voraussetzung der Entwickelung der Handlung. — Der Schauspieler soll nicht nur seinen Charakter darstellen, sondern aus diesem Charakter heraus auch wirkliche Handlungen auf der Bühne begehen. — Er muß sein Tun und Lassen nach Maßgabe des zeitlich beschränkten Bühnen-Ablaufs verkürzen.

VIII. Die verschiedenen Ausdruck-Sphären der Menschendarstellung. — Die Mittel des Sprechorgans und des Körperausdrucks. — Stummes Spiel. — Von der Beredsamkeit des Schauspielers. Die menschliche Sprechstimme als eins der vornehmlichsten Darstellungs-Organe des Schauspielers. — Grundhaltung und Grundton: Die „innere Maske". Mangelhafte Ausbildung der Sprechmittel. — Allgemeine Grundsätze des Problems von der schauspielerischen Rhetorik: Der Schauspieler soll ein „vorgetragenes Gespräch" liefern. Dabei

muß er so zu reden versuchen, daß wir Zuhörer den Eindruck haben, er redet so, wie wir alle im Leben reden. — Weitere Normen: Er rede bedeutsam und mit einer mittleren Stimmstärke. — Rhythmik-Metrik. Tempo. Dynamik. — Die deutsche Sprache verträgt kein allzu schnelles Grundtempo. — Im Theater wird fließender gesprochen als im Leben. — Von der körperlichen Beredsamkeit. — Willkürliche und unwillkürliche Ausdrucks-Bewegungen. — Symbolische und malende Gebärden. — Redner und Schauspieler.

IX. Die Maske. — Eine charakteristische äußere Erscheinung rührt Vergangenes auf und läßt Zukünftiges möglich erscheinen. Sie liefert die betreffende Persönlichkeit in der Nuß. — Die Bühne überbietet auch hier die Wirklichkeit, indem sie verdeutlicht, verdichtet. — Seydelmann als einer der größten Künstler der Maske. — Die bildnerische Tätigkeit des Schauspielers beim Maskenmachen. — Die äußere Erscheinung muß ihm fest und untrüglich aus der einzelnen Rolle gleichsam herausspringen. Dazu nötig: Beobachtungs- und künstlerisches Assoziations-Vermögen. — Über Perücken und vom Schminken. — Das Kostüm. — Der Schauspieler ist auch Maler. — Mit schlagendem Toiletten-Instinkt muß sich erlesener Geschmack und künstlerischer Takt zusammenfinden. — Lyrische und dramatische Potenzen der Kleidung. — In der historischen Bekleidung hat das

archäologische Moment hinter dem ästhetischen zurückzutreten. — Geschichtliches. — Das Kostüm soll nur den Eindruck des Historisch-Wahren hervorrufen. — Ausklügelung charakteristischer Einzelheiten in der Kleidung.

X. Publikum und Kritik. — Die Bühnenkunst hat ihre Wirkung nur in der Gegenwart. Eine Schauspielleistung, die bis zehn Uhr abends nicht sanktioniert wurde, ist unwiederbringlich verloren. Für den Schauspieler bleibt nichts wie bewundernde Nachrede. — Dafür ist ihm aber der größte Augenblicks-Erfolg unter allen Künstlern beschieden. — Aus all dem erklärt sich leicht die Eitelkeit der Schauspieler und das Girren nach sofortigem Lob. — Diese Eigenschaften haben dann häufig Selbstverherrlichung und Selbstgenügsamkeit im Gefolge. — Die große Abergläubigkeit der Schauspieler. — Die gesellschaftliche Stellung der Schauspieler.

I.

Die Kunst ist nicht Selbstzweck — nicht allein Selbstzweck. Der sogenannte Befreiungsakt, Selbst-Befreiungsakt des Künstlers in Ehren! Für das Publikum und seine Helfer, Berater, Förderer, für die ästhetische Kritik: für alle Kunst-Genuß-Menschen bleibt aber dieser innere Vorgang beim Schaffen und Schaffenden stets eine Nebenerscheinung. Die Kunst ist für die menschliche Gemeinschaft, für das einzelne, äußeren Sinnes- und Gefühlseindrücken gegenüber empfängliche Individuum ein sozialer Faktor, eine Daseinsbedingung. Panem et Circenses! Brot und Künste (Spiele)... Oder will man es anders sagen: Etwas für den Hunger und etwas für die Liebe! Man fasse hier die Liebe so weit und tief wie immer denkbar: Die Liebe zu allem Jenseitigen, Jenseits-Täglichen — zu allem Schönen, Hohen, Erhabenen. Die Liebe zu dem Anderen vom andern Geschlecht als eine Art von Anbetung des Menschlich-Schönen und Ästhetisch-Schönen. Und dann die Liebe zu den Gegenständen der Kunstübung, die der Künstler nach dem Bilde des Menschen schuf, erschuf.

Das Objekt (Universal-Modell) und das Zweck-Subjekt jeder künstlerischen Betätigung ist der

Mensch: Ihm baut der Künstler für seine Bedürfnisse Häuser, Tempel, Schausäle (Architektur) — ihn bildet er nach als Einzelwesen und in Wechselwirkung mit seiner Umgebung, auch hin und wieder diese seine Umgebung allein (Plastik, Malerei) — seine Gefühle und Gefühls-Komplexe hält er in Tönen fest, die er zu machtvoll klingenden Seelen-Schilderungen zusammenballt (Musik) — ihn, sein Leben und Handeln stellt er dar in einem Verlauf charakteristischen Tun und Treibens, vom einfachen lyrischen Erguß bis zum wuchtigen Kunstgebäude des Dramas (Poesie): und all dieses zu seinem, des Menschen Besten — zu seinem Genuß, zu seiner Erhebung . . .

Die Kunst ist also ein Gesellschafts-Element: eins der gewaltigsten, vielleicht das gewaltigste. Es gibt Schranken, die allein sie, wenn schließlich auch nur für wenige Augenblicke, niederzureißen vermag. Wo finden sich sonst alle Schichten der staatlichen Gemeinschaft — vom Vollblut-Aristokraten bis zum Bürgers- und Bauersmann, vom höchsten Staatsbeamten bis zum einfachsten Handwerker, vom fertigen Kunstkenner bis zum angehenden Kunstnovizen, vom grauhaarigen Gelehrten bis zum jüngsten Studenten, Männer, Frauen, Knaben, Mädchen — geschlossen mit ein und demselben Wunsch nach Labung ihrer allmenschlichen Bedürfnisse zusammen, wie zum Beispiel in den Schaustellungen des Theaters!

Jedes Kunstwerk hat nun zum Betätigen dieser

seiner sozialen Hauptnote, zum Erzielen irgend welcher Wirkung in sinnfällige Erscheinung zu treten. Die Umgebung des Architekturwerks muß einen richtigen Augenpunkt zum Betrachten gewähren — die plastische Gruppe und das Bild in passendem Raum und ästhetisch bedingter Umrahmung unter richtiger Beleuchtung aufgestellt oder aufgehängt werden. Das Musikstück verlangt einen akustisch gut temperierten Saal und eine entsprechend günstige Aufstellung der Ausübenden — das Drama gar ein seiner komplizierten künstlerischen Struktur angemessenes Gebäude und den ganzen großen zugehörigen Apparat.

Sind diese Bedingungen gegeben, so beruht das In-die-Erscheinung-treten des Kunstobjekts in den Zweigen der bildenden Künste auf der Wirksamkeit eines einzelnen Meisters: trotzdem hier — namentlich da, wo man sich dem Kunsthandwerk nähert, aber auch sonst — vielfach Schüler größerer Meister zu ihrem Lehrer längere oder kürzere Zeit in dem Verhältnis eines nachschaffenden Künstlers gestanden haben und auch heute noch stehen, indem sie ausschließlich nach seinen Intentionen und meist zu seinen Gunsten an irgend einer umfassenden Schöpfung mitarbeiten. Auch die Architektur gehört dahin, denn die Hilfstruppen des Architekten sind im wesentlichen nur Handwerker. Er allein bleibt stets der Schöpfer, Künstler.

Die Musik aber und mehr noch das Theater bedarf dagegen mehrerer Meister: des produzierenden — und des, oder lieber gleich der reproduzierenden: besser gesagt, der ausübenden, ausgebenden, darstellenden Künstler. Die Tonkunst und die Bühnenkunst bedingen nicht eine Personal-Union des innerlich schaffenden mit dem, das innerlich Geschaffene sofort restlos versinnlichenden Künstler — wenn auch in einzelnen Zweigen und für gewisse Verhältnisse dieser beiden Gebiete sehr wohl eine Einheit des erschaffenden und des gestaltenden Künstlers möglich ist. Man denke nur an Liszt und viele andere Instrumental-Virtuosen, die sich selbst ihre Bravoursachen schrieben und schreiben, und nicht zuletzt an Shakespeare, Molière, Iffland, überhaupt an die sehr häufigen Erscheinungen der Schauspieler-Dichter.

* * *

Die Grundgebote des künstlerischen Schaffens im allgemeinen gelten natürlicherweise auch für die Betätigung des Schauspielers im einzelnen — fast möchte man sagen: für ihn besonders zwingend, weil die Bühnenkunst mit ihrem verweilenden und vorüberfließenden (transitorischen) Charakter den umfassendsten Zweig der gesamten Kunstübung darstellt und daher alle ästhetischen Gesetze mit mehr oder weniger kategorischer Zuspitzung in ihren Bereich zieht. Sie liefert einerseits Erscheinungen, die kür-

zere oder längere Zeit andauern: den Rahmen für das dramatische Geschehen — andererseits aber und vor allem auch eine Summe, eine Folge von Erscheinungen in einem ästhetisch geregelten Ablauf: das Spiel der dramatischen Figuren innerhalb eben dieses Rahmens. So scheint es fast, als wenn diese allgemeinen künstlerischen Normen in erster Linie vom Theater und seinen ästhetischen Bedingungen abgezogen wären. Oder besser: als ob das Theater durch die Universalität seines künstlerischen Gesamt-Charakters die schlagendste Möglichkeit lieferte, die allgemeinen künstlerischen Normen abzuziehen, zu formulieren und zur durchschnittlichen Gültigkeit zu erheben. Man sollte hier nämlich nicht von „Gesetzen" reden, die an die Kunstwerke und Kunstzweige herangetragen, sondern vielmehr nur von „Normen", die aus ihnen herausgelesen oder nur von „ästhetischen Tatsachen", die konstatiert werden können.

Die Verwendung der Ausdrucksmittel des Künstlers schlechthin und des dramatischen Künstlers in allererster Linie regelt sich — ich behalte den Ausdruck der Einfachheit halber bei —

1. nach dem Gesetze der Sparsamkeit im Gebrauch der ästhetischen Hilfen. Die Natur ergeht sich verschwenderisch, uppig, für alle möglichen Fälle überproduzierend: mit Rücksicht auf die Intensität, Qualität und Quantität ihrer Erzeugnisse. Die Kunst dagegen ist

sparsam, haushälterisch und produziert nur für den einzelnen Fall. Sie vermeidet zunächst einmal alles Unnütze, nicht für die ganz bestimmte Leistung Zweckvolle. Schon Goethe mahnt an die alte Wahrheit, daß es stets das Beste ist, überflüssige Dinge zu unterlassen — besonders in jeder Art von künstlerischer Betätigung. Die Kunst fordert dann aber auch nicht nur in der ganzen Anlage ihrer Werke, sondern ebenso für die Durchführung im einzelnen und einzelsten die höchste Mäßigung in den Mitteln zur Versinnlichung einer bestimmten höheren Absicht. Die ganze Ausdrucksweise ist bei jedem ästhetischen Verfahren auch für den einzelnen Fall nach dem Gesetz des kleinsten Kräfteverbrauchs zu gestalten. „Das Gewaltigste mit dem geringsten Aufwand an Kraft", sagt Nietzsche.

Die Verwendung der künstlerischen Ausdrucksmittel untersteht

2. dem Gesetze der Bedeutsamkeit im Gebrauch der ästhetischen Hilfen. Die Kunst ist allerdings sparsam. In der Sparsamkeit aber bedeutsam, gewichtig, treffend, überzeugend, überwältigend. Das Alltägliche und Triviale liegt ihr fern. Sie wirkt durch die Sicherheit und Eindeutigkeit, wenn man will durch die Außerordentlichkeit, Vornehmheit ihrer Mittel. Die Kunst hat Sonntags-Charakter. Gleichzeitig aber verlangt sie auch homöopathisches Verfahren: kleine und schnell wirkende Dosen. Der Künstler muß seine aus der Natur genommenen Darstellungsmittel

nicht nur reinigen, sondern auch komprimieren. Denn nur so wird es möglich, auch die feinsten Schattierungen im Seelenleben leicht faßlich weiterzugeben und den Genießenden damit zwingend zu infizieren. Mit der Musik stellt vor allem das Theater als transitorische, schnell an den Sinnen des Genießenden vorbei gleitende Kunst diese Anforderung.

Die Verwendung der künstlerischen Ausdrucksmittel hat

3. dem Gesetz der Simplizität, der edlen Einfachheit für die allgemeine Anlage der ästhetischen Hilfen zu folgen. Was der Künstler unkompliziert und ursprünglich sagen und darstellen kann, sage und darstelle er unkompliziert und ursprünglich. Die einfachste Ausdrucksmöglichkeit ist immer die angemessenste.

Besonders für die dramatische Kunst steht nun aber an der Spitze aller ästhetischen Normen

4. das Gesetz der Steigerung im Ablauf des einzelnen Kunstwerks — das Herausarbeiten einer künstlerischen Kulmination innerhalb der auf sparsame Verwendung der einzelnen Mittel beruhenden Kunstleistung: und zwar zunächst durch ein straffes Zurückhalten der ästhetischen Hilfen zu Anfang und dann durch allmähliches Zulegen in chromatischem Aufstieg bis zum Ausgeben der äußerst zulässigen Mittel im Punkte der Entscheidung — im „point à faire", um einen

treffenden Ausdruck von Francisque Sarcey zu gebrauchen. Nur auf diese Weise ist die ästhetische Fesselung des Genießenden in den transitorischen Künsten möglich — diese erste und letzte Aufgabe aller und jeder Kunsttätigkeit.

Um nun alle diese allgemeinen Vorschriften befolgen zu können, bedarf es für den Schauspieler, für diese wichtigste Hilfskraft zur faktischen Darstellung des Dramas, als oberste grundlegende Anforderung der absoluten und verläßlichen Herrschaft über die ganze unendliche Skala der menschlich-allzumenschlichen Stimmungen und Gefühlsäußerungen und der diesen Stimmungen und Gefühlsäußerungen für den konkreten Fall entsprechenden Ausdrucksmittel: einer bis ins Letzte dringenden Durchgeistigung aller Darstellungs-Symbole.

* * *

Das Primäre im Menschsein, die wurzelhafte Funktion, der konstante Faktor des Seelenlebens ist das Gefühl, der Wille: das Tun, das Handeln in positivem und negativem Sinne. Der Intellekt muß sich als etwas Sekundäres und zugleich als der variable Faktor des Seelenlebens bescheiden. Schopenhauer hat uns diese Erkenntnis gebracht. Und niemand zweifelt heute mehr an der Richtigkeit seiner voluntaristischen Psychologie: Die innerste Menschennatur ist produktiv. Die wenigsten Menschen fühlen und tun aber etwas

Eigenes, Selbständiges, Neues. Die meisten begnügen sich, im ganzen oder doch in vielen Einzelheiten etwas als nützlich, gut und passend wieder zu fühlen, wieder zu tun — nachzufühlen, nachzutun. So herrscht auf allen Gebieten menschlicher Betätigung die Sitte, der Brauch — so ist das Dasein auf eine Anzahl Formeln gebracht, in die verschiedensten Codices gespannt. Anlehnungsbedürfnis und Nachahmungstrieb sind fundamentale Eigenschaften des Menschen.

Auf diesen beiden, nahe mit einander verwandten Sonderheiten beruht nun wohl zum einen Teil im Grunde der so überaus verbreitete Trieb zur Schauspielkunst. Wer hat nicht schon einmal Theater gespielt oder wenigstens doch gern Theater spielen wollen! Schon das Kind ist ein kleiner Komödiant. Bald spielt es Kutscher, bald Karussel-Besitzer. Hier Pferd und da Hund. Heute denken sich die Geschwister in das Verhältnis von Mutter und Kindern hinein, morgen wieder sind sie Lehrer und Schüler. Dabei gehen alle diese Metamorphosen mit souveräner Leichtigkeit vor sich. Wenige Attribute genügen: eine Peitsche, ein Papierhut, eine Schnur, ein Stock. Und nur sehr selten fallen unsere Kleinen aus der Rolle. Es sei denn, daß stärkere Charakter-Instanzen wie Lust zur Abwechselung, Zanksucht, Trotz oder andere Eigenheiten die Oberhand gewinnen. Sehr gern werden dann auch spezielle Persönlichkeiten hier und da

aufs Korn genommen: man bleibt nicht beim Typischen stehen, sondern schreitet zum Individuellen fort. Welche Freude machte es uns als Jungen, den bestimmten Lehrer oder sonst eine Respektsperson zu kopieren oder von einem anderen dafür veranlagten Kameraden kopieren zu lassen! Die Ecksteinsche Geschichte vom Primaner Rompf und seinem Karzer-Aufenthalt hat besonders durch den innerlich wahren Vorwurf so etwas wie Ewigkeitswert.

Zum anderen Teil entspringt aber die schauspielerische Lust des Menschen auch wohl aus einer gewissen Freude daran, sich einmal selbst aufgeben zu können: aus dem Bedürfnis nach einer Maske. Wenigstens hat Nietzsche das dramatische Urphänomen gleich auf den ersten Seiten der über alles herrlichen „Geburt der Tragödie“ so gedeutet. Man sieht sich gelegentlich gern verwandelt. Mit unsagbarem Vergnügen zieht man den alten Adam zu Zeiten einmal aus. Dabei geht die Lust, sich zu entäußern, auch hier meist auf irgend einen Typus im Menschlichen. Wiederum liefert die Kinderstube und vor allem die Fastnacht die nötigen Belege. Die meisten laufen an diesen Februar-Tagen als Narren, Bauern, Lumpen oder sonst etwas derartiges herum und die Kinder spielen Räuber und Landgendarm. Zur Frönung dieses Bedürfnisses nach einem anderen Sein genügt uns eben schon eine typische Maske. Wir fühlen uns dabei am freiesten, am wenigsten ein-

geengt. Und darauf kommt es doch an. Viel seltener greifen wir daher zur Wandlung in eine ganz bestimmte Persönlichkeit, die uns durch ihre Eigenartigkeit wieder Fesseln anlegt.

Aus dieser Masse mit dem gleichen Triebe zur Selbstentäußerung und zur Nachahmung erhebt sich nun der künstlerisch veranlagte höhere Mensch durch die Wahl seines Nachahmungs-Objektes heraus. Ihn reizt nicht der Typus und nicht der einzelne Mensch, wie er gerade da ist. Ihn reizt die höhere Potenz des Wertes Mensch in irgend einer Beziehung zu Welt und Leben: also der dichterisch geschaute Charakter, der dichterisch wahre Mensch. Nach der Darstellung von irgend einem der tausend Querschnitte dieses wahren Menschen steht sein Sehnen. Wer das fühlt und erjagen will, ist der echte Schauspieler, der künstlerische Menschendarsteller.

* * *

Schauspielen heißt: Menschen darstellen. Faktische Menschen inmitten faktischer Umgebung — wenn auch diese Menschen und diese ihre Umgebung bestimmten gemein-künstlerischen und sonder-künstlerischen Gesichtspunkten unterliegen. Die Materie für die gestaltenden Fakturen der Bühnenkunst wird aus der physischen Realität erborgt. Es ist der menschliche Körper, und zwar jedesmal in einer bestimmten äußeren

Erscheinung, unter dem Einfluß wechselnder Beleuchtung und in einem Rahmen aus Gebilden von Holz, Eisen, Stein, Erde, von dekorativen Geweben aller Art oder solchen Stoffen, die durch zweckentsprechende Herrichtung die Wirklichkeit darzustellen, vorzutäuschen vermögen.

Da nun die Wirklichkeit, um deren künstlerisch gehobene Darstellung es sich im Drama handelt, mit Werken aus allen möglichen Sphären der Kunst und des Kunsthandwerks angefüllt ist, bedarf die dramatische Kunst als Ganzes so ziemlich aller übrigen Zweige der Kunstausübung als Hilfskünste.

Die wichtigste Hilfe aber leistet bei alledem der Schauspieler, der das handelnde treibende Moment des Dramas in einer gegebenen Umwelt zu verwickeln und zu entwickeln hat und damit zum eigentlichen Träger der Gefühls- und Ideensphäre des Dichters berufen erscheint — in einer gegebenen Umwelt, die sich allerdings ebenfalls, wenn auch um vieles schwerfälliger, mit ihm nach Wunsch und Willen des Dichters zum Erzielen der adäquatesten Gesamt-Stimmung und des künstlerischen Gesamtgehalts verändern kann.

Schauspielen heißt: Menschen darstellen — Menschen darstellen und Menschen darstellen. Verlangt wird, wie in den bildenden Künsten, von denen die Schauspielkunst eigentlich nur eine Abart bedeutet: die Totalität der Erscheinung, der menschlichen, über- oder unter-

menschlichen Erscheinung. Verlangt wird nicht allein das Nachahmen irgend eines Menschen oder das Nachahmen dieser oder jener aus der Summe seiner Eigenschaften, sondern eben diese Summe selbst: das Sein, wenn auch nur das scheinbare Sein der einzelnen Menschenschöpfung — das scheinbare Sein in jedem Augenblick. Dazu ist es nötig, daß der Schauspieler während der Dauer seiner Bühnenaktivität sich selbst vollständig aus- und irgend jemand anders ebenso vollständig anzieht — also seine eigene Persönlichkeit verflüchtigt und durch eine fremde Wesenheit ersetzt. Eine fremde: das heißt aber nicht etwa eine beliebige, von sich aus gewollte oder eine andere, die ihn und vielleicht nur ihn aus verschiedenen Gründen interessiert und nach Maßgabe seiner physischen und psychischen Kapazität zur Nachgestaltung reizt, sondern die Charakterschöpfung eines dritten — des dramatischen Dichters.

Und weiter. Der Schauspieler soll diese ihm zur Darstellung überwiesene Persönlichkeit nicht nur für sich selbst oder meinetwegen auch noch für einige wenige Nächste sein — wie wir im gewöhnlichen Leben ja eigentlich nur für uns und einige wenige Nächste da sind. Er muß vielmehr dieser ganz bestimmte, vom Dichter umrissene Mensch für viele, für viele Hundert, für ein ganzes volles Haus werden und während des geschlossenen Dramen-Ablaufs auch bleiben.

Anders ausgedrückt: Es genügt nicht, daß der Schauspieler an diesem Abend gerade dieser Charakter ist — er muß ihn auch zu sein scheinen. Die gewünschte Figur soll für das ganze Logenhaus sinnfällig werden.

Schauspielen heißt also: das innere Wesen und Handeln eines vom Dichter geschauten, in dem Dialog und auf Grund von Bühnenanweisungen festgelegten Menschen oder menschenähnlichen Individuums durch äußere Mittel (Symbole) auf einer gegebenen Bühne vor einem gegebenen Zuschauerkreise zur Darstellung zu bringen.

Vom Schauspieler wird also zweierlei gefordert — mit- und durcheinander gefordert. Zunächst die Umwandlungsfähigkeit (Transfiguration): das Selbstaufgeben der eigenen Persönlichkeit, die Ausschaltung des individuellen Willensapparates und dafür das Disponiertsein zur Aufnahme eines fremden Lebensinhaltes, eines von außen her, von einem dritten, dem Dichter vorgezeichneten Wesens. Dann aber ferner die Fähigkeit, diesen neuen Charakter zum Zwecke seiner Apperzeption durch andere, durch viele andere, die sich in näherer und weiterer Entfernung von ihm als Zuschauende befinden, eindeutig zu gestalten: die sinnfällige Offenbarung der dichterischen Figur mit ihrem Gemüts- und Ideenleben durch gemein-verständliche Symbole, durch die

Werte schauspielerischer Technik — durch mehr ideelle Mittel (Worte, Mienen, Gesten) und durch mehr reelle Mittel (Maske und Kostüm).

Das Grundproblem der Schauspielkunst gliedert sich also in die beiden Fragen: „Wie kommt es zur Transfiguration?“ und „Wie kommt es zur allseitig sinnfälligen Darstellung der angenommenen Individualität?“

* * *

Man hat die dramatische Kunst mit der Musik in eine Gruppe geworfen. Nicht ganz zu Unrecht. Beide bedürfen einer Künstler-Union zum Zweck einer endgültigen Erscheinung ihrer Produkte. Man darf gewiß nötigenfalls den Schauspieler mit dem ausübenden Musiker (Sänger und Instrumental-Virtuosen), den Regisseur mit dem Orchester- und Ensemble-Dirigenten und schließlich auch den Komponisten mit dem dramatischen Dichter in Beziehung bringen — während man gleichzeitig das Musikdrama als ein zum Wort-Ton-Drama gesteigertes Wort-Drama ansehen kann, wo sich dann allerdings der Regisseur gewöhnlich in den szenischen und musikalischen Leiter spaltet, trotzdem besser beide Funktionen in einer Individualität zusammenliefen und wo auch der künstlerische Urheber des Ganzen gewöhnlich eine Zweiheit darstellt, trotzdem auch hier das

schaffende Prinzip richtiger nicht aufgeteilt würde. Die stets doch gewünschte einheitliche Gesamtleistung fordert im musikalischen Schauspiel dringend, daß Gedicht und Partitur von derselben geschlossenen Künstler-Persönlichkeit herrühren.

Wenn wir nun der Einfachheit halber das Musikdrama einmal ganz ausschalten und das rezitierte Schauspiel mit der absoluten Musik zusammenbringen, so bedarf der Dramatiker einer Anzahl von Schauspielern und des Regisseurs (und noch mancher anderer Faktoren, die jedoch in der Tonkunst kein rechtes Pendant haben, also hier ausfallen), der Komponist der ausübenden Musiker und des Dirigenten (Orchester-, Chor- oder Ensemble-Dirigenten). Nun kann es vorkommen, daß der Dramatiker sein eigener Regisseur, der Komponist sein eigener Dirigent ist. Oder daß der Dramatiker irgend eine Rolle seines Stückes spielt und, daß der Komponist etwa das Solo-Instrument seiner Partitur selbst handhabt. Die Personal-Union zwischen Dramatiker und Schauspieler, Dramatiker und Regisseur — zwischen Komponisten und Virtuosen und Komponisten und Dirigenten ist möglich und kommt häufig genug vor. Wir sprachen schon davon. Eine Vereinigung der Tätigkeit des Schauspielers und Regisseurs oder des Virtuosen und Dirigenten in ein und derselben Persönlichkeit ist aus schlagenden inneren Gründen aber absolut ausge-

schlossen. Eins kann der Mensch, auch der künstlerisch-empfindende und künstlerisch-darstellende Mensch nur: entweder sich selbst beobachten, um sich in etwas Ganzes einzufügen, um hier irgend eine Stelle nach besten Kräften und Können auszufüllen — oder andere von einer Warte aus beobachten, um eine Gemeinschaft zu gemeinschaftlichem Tun zu führen, um zu leiten. Es ist ja auch schon im Leben immer falsch, einem Aufsichtsbeamten außer der führenden, übergeordneten Tätigkeit noch die geringste andere, untergeordnete Funktion im Nebenamte aufzubürden. Hierdurch muß notwendigerweise jedesmal die eigentliche und maßgebende Leistung geschmälert werden, die darin besteht: zu beaufsichtigen, daß in jedem Fall das Ganze, daß ein Ganzes wird. Und Regisseur und Dirigent sind solche Aufsichtsbeamte, wenn auch allerhöchster Observanz: sie wachen über das richtige In-die-Erscheinung-treten des Kunstwerks.

Niemand kann in der Kunst zugleich dienen und herrschen. Die Künstler-Republik kennt keine Beamten-Hirarchie, wo jeder Einzelne Einem befiehlt und jedem Einzelnen gleichzeitig wieder von irgend Einem befohlen wird. Hier heißt es dienen o d e r herrschen. Nein: hier heißt es eigentlich nur d i e n e n. Denn der Führer gebietet in der Kunst über „Herren", die, sämtlich unter sich und im Grunde auch mit ihm gleich, für den einzelnen Zweck gerade ihn zu dem Führeramte gleichsam

abordneten — oder besser, die einen aus ihrer Mitte gleichsam vom Schaffenden, dem Dichter oder Komponisten, abordnen ließen, um in seinem, des künstlerischen Urhebers Namen die Kontrolle der universellen Wirkung des Kunstwerks zu übernehmen. Wir befinden uns, wie gesagt, in einer Künstler-Republik: Republik in ihrer hehrsten Bedeutung gefaßt. Einer hat allerdings die Leitung: ein Primus inter pares. Ein Primus, in dessen empfänglicher Seele sich das Kunstwerk als Einheit spiegelt und der nun dieser seiner Rezeption zur adäquaten Darstellung für andere Kunstgenuß-Menschen verhilft — inter pares, die alle zu ihren Teilen, mit gleicher Bedeutung für das Gelingen des Ganzen, an der Herstellung der Erscheinungsform tätig sind. Primus inter pares. Aber doch Primus. Er wird gewählt, um herauszutreten aus dem Kreise der Gemeinsamkeit, um sich außerhalb des Ganzen zu stellen: als Anwalt des Dichters oder des Komponisten, auf daß diesen ihr Recht werde!

Also: ein Draußen oder ein Drinnen. Ein Beides gibt es nicht.

Aber die Praxis? . . . Es gehört in der Tat zu den Ungeheuerlichkeiten fast unserer sämtlichen deutschen Theaterbetriebe, den Regisseur stets noch mit einer Rolle zu bedenken — oder anders gewendet, einem Schauspieler des Ensembles mit einer unmerklichen Gehaltszulage auch noch die Regie aufzuhalsen. Solch künstlerischen und

logischen Unsinn züchtet der Konzertsaal glücklicherweise nicht — wie man sich denn überhaupt nicht verhehlen darf, daß das deutsche Podium dem Ideal einer echten Kunststätte ganz beträchtlich näher kommt, als die deutsche Bühne, die im tiefsten Theaterhandwerk zu verkümmern droht oder gar schon verkümmert ist. Es wird hier, auch in den kleinsten Verhältnissen, niemals jemandem einfallen, von dem Dirigenten irgend welche partielle Mitwirkung im Instrumental- oder Vokalkörper zu verlangen, ihn etwa mit der Violine in der Hand sein schwieriges Amt ausüben zu lassen. Das machte der alte Strauß, um einen Primgeiger in seinem kleinen Tanzmusik-Orchester zu sparen. Und seine Söhne behielten diese Familiensitte und Wiener Prater-Tradition wenigstens für die Aufführung ihrer Walzer bei. Doch griffen auch sie im ernsteren Musizieren schon zum Taktstock.

Kein Wunder daher, daß wir an den Provinzbühnen, wo diese Zustände auch heute unangegriffen, gleichsam wie eine geheiligte Einrichtung herrschen, ebenso wenig von einer künstlerischen Regieführung etwas merken, wie wir etwa bei den Wiener Damen-Kapellen und anderen Bierbank-Musiken etwas von einer künstlerischen Direktion spüren, wenn auch zehnmal am ersten Pult eine schlanke Jungfer steht und ab und zu Figuren mit ihrem Violinbogen in die rauchige Luft zeichnet.

Es ist zu trostlos um diesen wichtigen Kunstzweig in deutschen Landen bestellt.

Und dennoch bestehen zwischen der Schauspielkunst und der Kunst des ausübenden Musikers — ich will ihn kurz Tonkünstler nennen — grundlegende Unterschiede. Der Tonkünstler hält sich gewiß an Noten, wie sich der Schauspieler an Worte hält: Noten und Worte als verschiedene Symbole ihrer verschiedenen Kunstübung. Die Noten und Notengruppen (musikalischen Phrasen) dokumentieren aber nur reine Gefühlswerte, die Worte und Wortgruppen (Sätze) dagegen Gefühls- und Begriffswerte. Der Tonkünstler hat daher wesentlich nur Gefühlswerte, der Bühnenkünstler Gefühls- und Begriffswerte darzustellen. Der Bühnenkünstler muß nicht nur klären, sondern auch erklären — nicht nur gewisse Stimmungen im Genießenden anschlagen und vom Genießenden festhalten lassen, sondern gleichsam in diese Stimmungen intellektuelle Vorgänge und Verknüpfungen hineinschreiben. Der Schauspieler tut dies, indem er den Begriffsinhalt seiner Worte durch Deutlichkeit der Aussprache und richtige Betonung erschöpfend weiterzugeben und den Gefühlsgehalt durch charakteristische Modulation, durch dynamische Veränderungen seines Organs zu betätigen sucht.

Nur diese seine letzte Funktion allein darf eigentlich mit der Gesamt-Funktion des Tonkünst-

lers in Parallele gesetzt werden — wenn etwas derartiges überhaupt anginge. Man redet daher ja auch von einer Musik der Sprache. Hierbei ist allerdings nicht zu vergessen, daß Quantität und Intensität des Gefühlsgehalts in der Musik naturgemäß als einziger Inhalt der Kunstübung größer sind als in der Bühnenkunst.

Aus alledem erhellt aber doch, daß des Schauspielers künstlerische Tätigkeit weitaus die umfassendere ist. Gerade das begriffliche Moment weitet die künstlerische Tätigkeit des Schauspielers zu Gunsten des Musikers aus und verlangt mehr noch als beim Tonkünstler selbstschöpferische Initiative. Der Tonkünstler gibt nur einen Gefühlsverlauf in Tönen. Der Schauspieler gibt ebenfalls einen Gefühlsverlauf, aber in Worten und unter Zuhilfenahme noch anderer Ausdrucksmittel, die uns hier jetzt nicht weiter zu beschäftigen haben. Dann soll er ferner und zwar in jedem Augenblick noch eine Charakter-Schöpfung, einen ganzen Menschen liefern, der nicht nur etwas Bestimmtes fühlt, Lust oder Unlust empfindet, sondern auch denkt und handelt. Die Harmonie unter diesen Seelen-Funktionen herzustellen, ist die große Aufgabe des Bühnenkünstlers — die Harmonie in jedem einzelnen Augenblick, für jeden einzelnen Augenblick.

II.

Die Schauspielkunst schafft allerdings nach, das heißt aber doch: sie schafft. Sie setzt nicht nur — wie es für den flüchtigen Beurteiler dieser ästhetischen Grundfrage den Anschein hat — etwas an sich Fertiges, etwas eindeutig vom Dramatiker Gegebenes mehr oder weniger mechanisch in zugehörige Werte des Bühnen-Apparates um, sondern sie schafft aus dem Ganzen des dichterischen Erzeugnisses, aus dem Gesamtverlauf des dramatischen Kunstwerks heraus — mit und durch diesen Verlauf — den allverständlichsten konkreten Ausdruck für den einzelnen dramatischen Charakter. Diese seine dramatische Figur, die vom Dichter nur angelegt ist, erhält erst durch ihn, den nachschaffenden Menschendarsteller, ihren festen unverrückbaren Bestand: an sich für jeden Augenblick des Stückes, als geschlossener Charakter — und in den verschiedenen Nuanzen dieses seines Grundwesens, die unter dem Einfluß der Gegenspieler und der sich verwirrenden und entwirrenden Verhältnisse eintreten und ebenfalls zur Anschauung gebracht werden müssen. Sonst wäre das Schauspielen keine Kunst, sondern ein Handwerk. Und es ist eine Kunst, wenn auch nur eine

Hilfskunst. Sonst wären seine Jünger keine Künstler, sondern Artisten. Und sie sind Künstler, echte Künstler.

Als Hauptkriterium für den Artisten gilt neben manchen anderen Bedingungen und Fähigkeiten vor allem die Geschicklichkeit. Der Jongleur auf ungesatteltem Pferde hat sie. Sein Wunsch und Sehnen läuft auf das höchste Maß der überwundenen Schwierigkeit hinaus — auf das höchste artistische Können. Das Hauptkriterium des Künstlers aber ist die Intuition, das künstlerische Hellsehen. Und sein Wunsch und Sehnen, sein Ziel die restlose und deutliche Verkörperung einer Dichtergestalt mit Rücksicht auf das Spiel und Widerspiel, auf das geschlossene Abrollen des bis zu diesem Augenblick nur im Wortlaut zugänglichen Dramas — also: das tiefste künstlerische Vermögen. Der Künstler lebt und webt in einer vierten Dimension. Auch der Schauspieler . . .

* * *

Das große, das furchtbare Sich-nicht-verstehen der Menschen unter einander — die Ohnmacht, dem Nächsten, oft und gerade dem Allernächsten, kaum einigermaßen von dem eigenen Gefühlsverlauf Mitteilung machen zu können: diese Erkenntnis, die dem Wollenden, Ringenden — die vor allem dem schaffenden und nun gar dem künstlerisch schaffenden Menschen immer und immer wieder aufgeht, eingeht, hat ihren letzten Grund in

der gebundenen Unvollkommenheit, in der schematischen Einförmigkeit und verschwommenen Tendenz unserer täglichen Ausdrucksmittel. Diesem erschrecklichen Mangel stehen sogar auch die Menschen ohnmächtig gegenüber, bei denen eine gewisse Klarheit mit sich selbst, dem eigenen Wesen und Dasein leidlich vorhanden ist — von denen eine bestimmte Weltanschauung allem Sinnen und Tun zu Grunde gelegt wird. Wie muß es nun aber erst all den vielen ergehen, denen auch diese Geschlossenheit des Wesens ganz oder fast ganz fehlt! Ihnen wird ein wirklicher, ein auf gegenseitiges Auskennen beruhender Verkehr mit den anderen dann doppelt und damit grenzenlos erschwert, ja unmöglich gemacht.

Die Aufgabe des Schauspielers besteht nun trotzdem darin, die Gefühle, Gemütsstimmungen und die hierauf begründeten Willensimpulse eines Charakters — und zwar eigentlich auch nur mit unseren alltäglichen Mitteln, wenn auch mit gesteigerten alltäglichen Mitteln — für einen anderen, für mehrere andere, für eine große Menge anderer sinnlich rezeptionsfähig zu machen: eben darzustellen. Dies ist eine Anforderung, die der nur gewöhnlich begabte, dafür nicht besonders befähigte Mensch niemals leisten und sich auch niemals durch Fleiß, Geschicklichkeit und einfaches Nachahmungstalent aneignen kann — die nur ein menschlich höher organisiertes Wesen auszuüben vermag.

Und schon deshalb ist das Schauspielen eine Kunst . . .

Der Menschendarsteller auf der Bühne hat aber den Charakter nicht nur überhaupt sinnfällig zu machen — sondern so, ästhetisch-prinzipiell nur so sinnfällig zu machen, wie ihn der Dichter als sein Schöpfer, Erschauer erlebt hat: ganz streng genommen sogar nur mit den Ausdrucksbewegungen, die der Dichter die verschiedenen Personen in seiner gestaltenden Phantasie, wenn auch im großen und ganzen, hat vollziehen sehen — zum mindesten doch mit Ausdrucksbewegungen, die möglichst genau das ausdrücken, was der Dichter durch seine Figuren, durch ihr Spiel und Gegenspiel, ihr Handeln und Gegenhandeln ausdrücken will. Da die Handhaben, die der Dramatiker für diese Ausdeutung im ganzen und in jedem Augenblick zu geben vermag, nur aus Symbolen bestehen, die der Schauspieler erst zu fassen, zu ergründen, zu erleben, für die Zwecke der Bühnenerscheinung auszuprägen, zur effektiven Darstellung zu treiben hat, so bedarf es beim Schauspieler zu dieser Funktion künstlerischer, dem Empfinden des Dramatikers kongenialer Potenzen.

Und deshalb ist das Schauspielen zum zweiten Male eine Kunst . . .

Der Schauspieler schafft nach, oder besser er schafft aus, oder am besten er schafft mit: jedenfalls schafft er etwas, das vorher nicht da war. Je-

doch nicht nach genau formulierten oder präzisierten Angaben, nach Grund- und Aufriß und nach langen Begleitbeschreibungen, sondern nach einer einfachen, wenn auch deutlichen, bestimmten Anregung von seiten des Dichters: entweder durch eine kurze sogenannte Bühnenanweisung, oder noch selbständiger aus dem Dialog heraus, indem er nicht nur das einzelne Wort, den einzelnen Satz mimisch-plastisch darstellt, sondern auch die Beziehungen zu allem möglichen Vorher und Nachher herzustellen und deutlich zu machen versucht, um auf diese Weise in jedem Augenblick einerseits ein abgerundetes Charakterbild zu liefern und andererseits dem Ablauf des ganzen Kunstwerks zur möglichst lichtvollen inneren Klarheit zu verhelfen.

Wir stellen uns das Werden eines Kunstwerks, etwas schematisch zwar, aber doch wohl im ganzen richtig, am einfachsten auf die Weise vor, daß aus dem Erleben des Künstlers heraus die Konzeption zu einer inneren Form getrieben wird, die dann irgendwie für andere Menschen eingänglich darzustellen, das heißt in eine äußere Form zu bringen ist. Dieses Schaffen der sinnfälligen Erscheinungsform ist ein Nachschaffen, ein Ausschaffen der künstlerischen Idee.

Für die dramatische Kunst gestaltet sich der Prozeß nun folgendermaßen: Beim Umsetzen der intuitiv vom Dichter erschauten inneren Form in die äußere Form, deren letzte und vollständigste

Ausgestaltung hier erst die Erscheinung auf der Bühne, das Spiel selbst bedeutet — bei dieser künstlerischen Funktion ist für die dramatische Kunst, und zwar an allererster Stelle, der Schauspieler mithelfend und fördernd beteiligt. Auf seiner Mitwirkung beruht wesentlich die eigentliche Darstellung des Kunstwerks.

Und deshalb ist Schauspielen zum dritten Male eine Kunst — aber eine Hilfskunst.

Um das Gesagte einmal an einem ganz gewöhnlichen Vergleiche deutlich zu machen: Ein schmiedeeisernes Gitter nach der Zeichnung des kunstgewerblich tätigen Architekten anfertigen, kann jeder, der das Schmieden mit all seinen Anforderungen gelernt hat. Was dieser Mann verrichtet, ist nur Handwerk — er selbst ist nur Handwerker, Handlanger — ein Knecht. Seine Stellung zum Architekten bleibt subalterner Art. Die beliebige Rolle eines Dramas aber nach den Worten und Anweisungen des Dichters spielen, kann nicht jeder, der das Sich-Bewegen auf der Bühne, überhaupt die Technik der Schauspielerei studiert hat. Der Schauspieler ist des Dramatikers künstlerische und technische, nicht allein technische Hilfe und Stütze zur Gewinnung der äußeren Gestalt des Kunstwerks — ein Herr. Jeder Schöpfer ist Herr . . .

* * *

Als eigentlicher Fundamentalsatz des künstlerischen Schaffens, dem die schon kurz behandel-

ten Grundgebote gleichsam noch wieder unterstehen, hat das Streben nach ungeschminkter Wahrhaftigkeit zu gelten. Nicht absolute Natürlichkeit, sondern naive Natürlichkeit wird vom Künstler in den Produkten seines künstlerischen Könnens verlangt. Keine objektive Wirklichkeitswahrheit, sondern subjektive Kunstwahrheit: das heißt künstlerische Wahrhaftigkeit, die einer steten Variierung durch die Zeit, durch die sittlichen und ästhetischen Bedürfnisse der Rassen, Völker und Stämme unterliegt. Wir wollen in der höchsten Tätigkeit des Menschentums, in der Kunst, nichts Geschraubtes, Getriebenes, Gekünsteltes. Urwüchsigkeit, Wurzelhaftigkeit, Selbstverständlichkeit: das sind die Begriffe und Bedingungen, die wir Genießenden fordern und fordern müssen. Und wie man auch sonst immer dazu stehen mag — in diesem Sinne hat das Rufen nach „Heimatkunst“ dennoch seine volle Klangkraft und tiefe innere Berechtigung.

Für niemanden im weiten Reich der Künste ist nun dieser kategorische Imperativ „Sei wahr — sei wahrhaftig“ zwingender, bedeutungsvoller als für den Schauspieler, dessen Aufgabe eben in der Mithilfe zur Erzielung eines faktisch dargestellten Weltbildes, einer Schein-Welt besteht. Für ihn, der sich einerseits oft nur allzu willig verführen läßt, seine Vorbilder vom Markt des Lebens zu holen und diese dann einfach in einer mehr oder weniger gelungenen Kopie an die Zu-

schauer zu bringen oder gewisse Verrichtungen des Menschen genau mit den Mitteln und im Stärkegrad der Realität zu geben — dem andererseits aber bei schwierigeren Vorlagen, bei komplizierteren Charakteren der Zusammenhang mit der Realität wiederum leicht verloren geht, indem nach der psychologischen Ergründung der Dichterfigur später in der Darstellung kein einheitlicher künstlerischer Organismus ersteht. Wo dann häufig nur eine, wenn auch noch so feinsinnige, bis zu gewissem Grade sogar ausgeglichene Zusammenklitterung ertüftelter und erlebter Einzelzüge, nie aber eine wesenvolle Totalität folgerichtigster Struktur zur Erscheinung kommt und auch gewisse Verrichtungen des Menschen nur mehr schematisch, mehr absolut-symbolisch, obenhin angedeutet werden.

Daß Kunstwahrheit und Wirklichkeits-Wahrheit nicht ein und dasselbe bedeuten, macht ein Erlebnis des älteren Coquelin klar, das Paul Lindau in seinen Plaudereien „Vorspiele im Theater" mitteilt und das einen ebenso liebenswürdigen Anekdotenwert wie prinzipielle Gültigkeit besitzt: Coquelin gab Gastrollen in der Provinz und spielte eines Abends in Augiers, bei uns heute kaum noch gegebenem und bekanntem Stück „Aventurière" den zweideutigen Don Annibal, der im zweiten Akt betrunken gemacht wird, damit sich seine Zunge löse. Er muß dann einschlafen und bis zum Aktschluß schlafend verhar-

ren. Nun hatte Coquelin aber die ganze vorige Nacht im Eisenbahnwagen zugebracht und am Vormittag eine lange und anstrengende Probe gehabt — kurz: er schlief wirklich ein. Ja, es ereignete sich sogar das Ungeheuerliche: er schnarchte . . . Was sagten nun aber am folgenden Tage die Kunstkenner und Kritiker! . . . Coquelin, so meinten sie, habe ja wieder vorzüglich gespielt, in der Schlafszene aber leider stark übertrieben . . .

Also: Schulung an der Natur — nicht Natur selbst. Das Künstlerauge ist keine Kodaklinse. Es sieht die Dinge nicht nur — es schaut, erschaut sie. Der Künstler nimmt die Erscheinungen nicht einfach photographisch ab, sondern erfaßt sie und stellt sie dar.

Für manche künstlerischen Anforderungen des Dramatikers wird der Schauspieler in der Natur schließlich ja gar nicht einmal die nötigen Vorbilder finden. Zum Beispiel bei allem Über- und Untermenschlichen, dessen Verkörperung man doch ebenfalls gelegentlich von ihm zu fordern pflegt. Das Brekekex und das dazu gehörige Gebärdenspiel des Nickelmann in Hauptmanns „Versunkener Glocke“ ist doch nicht schon notorisch, das heißt völlig eingeschränkt vorhanden, indem die neue Interjektions-Bildung des Dichters auf dem Papier steht. Nur gleichsam das Symbol liegt vor, nicht genau aber doch ähnlich wie die Note a mit einer besonderen Vortragsbezeichnung für den Ton

a eines bestimmten Instruments vorliegt, der nun vom darstellenden Künstler — der ausübende Musiker gehört, wie wir gesehen haben auch zu den darstellenden Künstlern — in bestimmtem Zusammenhange und an bestimmter Stelle eines Tonstücks irgendwie herausgebracht wird.

Der Schauspieler hat aber nicht nur nachzuempfinden, nachzuschaffen, sondern auch nachzuerfinden, also bis zu gewissem Grade frei zu schaffen.

Was die Kunst hier fordert, ist nicht mehr und nicht weniger als dieses: Der Darsteller muß solche, vom Dichter zum ersten Male innerlich gehörten charakteristischen Laut-Verbindungen so herausbringen, wie sie in der Natur unzweideutig herausgebracht würden, wenn sie hier überhaupt vorkämen.

* * *

Der Schauspieler soll Menschen darstellen: vom Dichter geschaffene, vom Dichter vorgezeichnete Menschen. Ziel und wesentlicher Zweck ist bei alledem das Verdeutlichen von einer kunstlerisch angeordneten Handlung, von Geschehnissen menschlicher, unter- oder übermenschlicher Observanz, die unter gewissen ästhetisch-zwangvollen Bedingungen sich vor uns entrollen, abrollen.

Wenn wir zur weiteren Ergründung des Problems nun einmal vom Benehmen des Menschen im gewöhnlichen Leben ausgehen, so ergibt sich fol-

gendes: Der Schauspieler muß bei der Zugrundelegung unserer natürlichen Ausdrucksmittel für seine Verhältnisse einerseits übertreiben, andererseits dann aber wieder mildern.

Er muß übertreiben, weil der gewöhnliche Mensch viel zu wenig äußere Symbole seines inneren Erlebens gibt, geben kann und geben will. Der gewöhnliche Mensch versteht es, wie wir schon gefunden haben, nur bis zu sehr geringem Grade, seinen Erlebnissen und Gefühlen durch charakteristische Bewegungen und dynamisch fein abschattierte Betonungen und Interjektionen restlosen, unverfälschten Ausdruck zu verleihen. Deshalb die vielen Worte, Worte, Worte und deshalb der unschöne, mehr verwirrende als entwirrende Aufwand von Gesten, um unseren Nächsten selbst die einfachsten Gefühlsregungen nur einigermaßen deutlich zu machen.

Dem unbeteiligten Zuschauer die schnellste Möglichkeit zu einer klaren Eindeutung der künstlerischen Ausdrucksmittel zu bieten, ist nun aber in allerhöchstem Maße die Aufgabe des Bühnendarstellers. Diese wesentliche Bedingung zwingt ihn deshalb — wie es der Dichter schon vorher in der Anlage und Durchführung seiner dramatischen Rede zu tun hat — die natürliche Wahrheit noch anschwellen zu lassen, damit sie dem Zuschauer offenkundig zum Bewußtsein kommt und so eigentlich erst Wahrheit, künstlerische Wahrheit wird.

Der Schauspieler muß aber auch wiederum m i l d e r n, weil der gemeine Mensch eine viel zu kleine und zu grobteilige Intensität-Skala seiner Ausdrucks-Möglichkeiten besitzt und spielen lassen kann. Die feineren Grade fehlen ihm dabei fast ganz. Er verschwendet seine Mittel zu gern und zu häufig und schätzt den einzelnen Ausdruck seiner Affekte besonders nach dem schwachen Pol zu nicht genügend ab und ein. Dieses macht aber gerade die erste Bedingung für den dramatischen Künstler aus.

Ferner kann er viele der täglichen Ausdrucksgewohnheiten in der gegebenen Form und Weise der Wirklichkeit für seine künstlerischen Zwecke gar nicht oder doch wenigstens nicht in dieser der Wirklichkeit entnommenen Fassung gebrauchen — weil sie zu wenig bedeuten, zu wenig einschlagen, weil sie manchmal sogar nichtssagend, das heißt trivial sind. Das Mildern hat dann geradezu in einem Ausscheiden, Auswählen zu bestehen.

* * *

Alle Kunst ist eine Durchdringung von Allgemeinem und Besonderem, von Gattung und Individuum, von Idee und Natur. Der Künstler verdichtet die Gattung zum Individuum und spiegelt das Individuum in der Gattung. Jede echte Kunst ist gleichzeitig idealistisch und naturalistisch. Dieser ästhetische Grundsatz gilt natürlich auch für

die Schauspielkunst, für die Bühnenkunst. Und gerade hier muß immer von neuem auf dieses Grundverhältnis hingewiesen werden, weil in der Menschendarstellung der Anschluß an die absolute Natur so verführerisch leicht und wie gegeben erscheint und daher die Wagschale beim Abmessen der Beiträge des idealistischen und naturalistischen Elements, wie die Geschichte lehrt, gelegentlich zu gern nach der naturalistischen Seite ausschlägt.

Ich wiederhole: Die Schauspielkunst soll Menschen formen und Willensregungen dieser ihrer Menschen mit Rücksicht auf die Betätigung von Gegen- und Mitwirkenden in Aktion treten lassen, das heißt sie soll Charaktere schaffen, Charaktere entwickeln — wir nannten es: Menschen darstellen. Aber keine gewöhnlichen Menschen, wie sie uns täglich im Leben in all der Langweiligkeit und scheuen Verschlossenheit ihres Wesens, in all dem Hasten und dem Lapidarstil ihres ganzen Auftretens begegnen: keine naturwahren, sondern kunstwahre Menschen — Dichtergeschöpfe.

Diese Dichtergeschöpfe geben nun schon, eben als kunstwahre Menschen, durch ihre ganze innere Struktur die Forderung auch an den Schauspieler gleichsam weiter: den Typus im Individuum darzustellen. Durch ihn soll der dramatische Charakter gleichzeitig als ein allgemeines, unsere ideale Natur fesselndes und als ein individuelles, durchaus lebendiges Wesen vor uns

erscheinen — so ungefähr sagt schon der alte Roetscher.

Diese schwere Kunst kann man sich zur theoretischen Ergründung ihres Prinzips am besten ungefähr so zerlegen, daß man sagt: sie besteht im wesentlichen in der künstlerisch-eigentümlichen Fähigkeit des Schauspielers, aus einer Reihe von Individuen oder besser gleich aus einer Reihe von Eigenschaften zusammengehöriger Individuen den Typus herauszufinden und diesen Typus dann wieder zu individualisieren.

In diesem Sinne mag der Schauspieler auf die Modelljagd gehen, muß er sogar auf die Modelljagd gehen. In diesem Sinn hat er schon im Leben stets darauf zu achten, auf welche Weise sich etwas Typisches — natürlich mehr oder weniger eindringlich und zwingend, und häufig oder wohl gar meistens nur im Ansatz — für irgend ein einzelnes Individuum charakteristisch ausgibt, darstellt.

Diese typischen Vorgänge in einer bestimmten Menschenseele sind dann vom Schauspieler durch adäquate Ausdrucksmittel weiter an die Zuschauer zu bringen: durch Symbole — und zwar durch gemeinverständliche, wohlbekannte und natürlich scheinende Symbole.

Die Ausdrucksmittel unterstehen dabei selbstverständlich denselben Bedingungen, wie das Formen des Charakters an sich: Nur mit Hilfe von

klaren, in gutem Sinne konventionellen Symbolen ist die allen Genießenden zugängliche Darstellung des Charakters möglich. Und diese gemeinverständlichen Ausdrucksmittel liefert allemal der Typus, dessen Gebahren der Schauspieler, eben als Künstler, mehr und tiefer wie jeder andere Mensch zu erschauen und abzulauschen vermag, um dann Ganzes oder Einzelnes aus dieser typischen Erscheinung zur Darstellung von Charakteren aus der bestimmten Sphäre des jeweiligen Typus zu verwenden. So bekommt der Darsteller die, unserer Menschennatur mehr oder weniger gemeinsamen, für alle Welt erkenntnisfähigen Symbole zu seiner unumschränkten Verfügung und kann uns nun mit Hilfe dieser gemeinverständlichen Ausdrucksmittel und -mittelchen doch wieder einen individuellen Charakter zeigen.

Um das Gesagte nun noch einmal an einem Beispiel deutlich zu machen: Jemand erhält einen Liebesbrief und gerät in hellstes Entzücken. Tausend andere Menschen würden ihrer Freude bei dieser Gelegenheit auf tausend verschiedene Weise Ausdruck geben, würden in eine jedesmal ganz andere Art von Entzücken geraten als dieser Jemand. Alle diese tausend Menschen haben aber etwas ganz Bestimmtes in ihrem Liebes-Gefühls-Erguß gemein: das Absolut-Menschliche, das Menschlich-Typische, das Gemein-Natürliche.

Dies Menschlich-Typische kristallisiert sich nun für den Schauspieler zu einer Art von Grund-

gebilde zusammen, das erst — oder das nun wieder durch das Einhauchen einer individuellen Seele künstlerisches Leben erhält und, mit Hilfe der entsprechenden Symbole zur Darstellung gebracht, allerseits sinnlich aufnehmbar wird. So erscheint das Individuum im Typus oder der Typus im Individuum: dieser ganze Vorgang wird dadurch gemeinverständlich und menschlich interessant. Er wird zum Gegenstand künstlerischer Offenbarung.

III.

Als ein bedeutungsvolles, in den verschiedenen Dramaturgien oft und eifrig umstrittenes Unterproblem der Bühnenkunst muß die Frage gelten: Darf oder soll der Schauspieler den Dichter gelegentlich ergänzen? Ist der Schauspieler nur nachschöpferisch, oder auch bei Gelegenheit wirklich selbstschöpferisch tätig? Kann er zu Zeiten etwas darstellen, was nicht irgendwie ganz zwingend aus der Dichtung erhellt?

Wir haben es schon gesehen: Seine ganze Bestimmung weist ihm von Grund aus eine nachschöpferische Wirksamkeit an. Die trotzdem immer noch sehr schwierige und durchaus künstlerische Aufgabe der Menschendarstellung muß im allgemeinen und grundsätzlichen als erfüllt angesehen werden, wenn es dem Schauspieler gelingt, zu seinem besonderen Teil den dichterischen Gehalt des Dramas dem ganzen Umfange nach und bis in die tiefste Tiefe hinein lebendig, das heißt in diesem Falle von der Szene herab aufnehmbar, bühnengerecht-offenkundig zu machen: den sich erst verwickelnden und dann aus- und

abwickelnden künstlerischen Prozeß gemein-logisch und psychologisch, nach der Seite der intellektuellen und der Willens- und Gefühlswerte hin, von Anfang bis zu Ende klar zu legen.

Bei wirklich dramatischen, künstlerisch erschauten und deutlich aufgerissenen Bühnenfiguren braucht der Schauspieler also nichts weiter zu tun als den im einzelnen Charakter angelegten zwiefachen Gehalt des Allgemeinen und Individuellen — so wie der Dichter ihn empfunden und geprägt und er selbst ihn nachempfunden, ausgeprägt hat — als ästhetisch durch- und ausgebildete Menschen-Schöpfung wiederzugeben, weiterzugeben, Mehr soll der Schauspieler im allgemeinen nicht leisten. Sein Ehrgeiz hat sich damit zu bescheiden. Die Beschränkung ist hier seine Größe und zeugt für seine Meisterschaft.

Dazu bedarf es nun aber naturgemäß einer starken kongenialen Anlehnungs-Fähigkeit des Nachschöpfers, Mitschöpfers an den grundlegenden Schöpfer, den Dichter. Hier heißt es: nachschauen, nacherleben und dann nachschaffen, mitschaffen. Wer's nicht fühlt, kann's nie erjagen. Wer kein Künstler ist, hat kein sittliches Anrecht auch nur auf den geringsten Platz im weiten Reich der beiden Masken.

Fraueneitelkeit und Männerruhmsucht — verbunden höchstens mit etwas Lust und Liebe zur äußerlich reizvollen Scheinwelt der Coulissen — die sich in ganzen Heerscharen zur Pforte unse-

rer, auf einen starken Zuzug von allerlei Nachwuchs angewiesenen Musenhäuser drängen, bedeuten doch wohl keinen hinreichenden Befähigungsnachweis zum Eintritt in den Vorhof der theatralischen Kunst: kein Dokument auch nur zum Berufensein, wieviel weniger dann zum Auserwähltwerden. Was sich hier gewöhnlich anbietet, und was sich nach Lage der Dinge anbieten darf und muß, um der Nachfrage der Theaterdirektoren, die allein in Deutschland fast 20 000 Schauspielern Beschäftigung geben können, vollends zu genügen: das reicht infolgedessen allenfalls zum Komödiantentum, zum Gaukelspiel, zur kurzweiligen Belustigung oder zum aufregenden Ergötzen einer feilen, jeder künstlerischen Kultur und jedes ästhetischen Bedürfnisses baren Menge.

Die meisten, weitaus die meisten unserer Schauspieler gehören schlechterdings zur Artistenzunft. Mit dem einen Unterschied allerdings, daß Die vom Variété durchschnittlich viel mehr „können“ als ihre Kollegen von der Schauspielbühne, indem sie zum mindesten doch irgend etwas Absonderliches, mühsam Erarbeitetes aufzuzeigen vermögen, also für das, was sie bringen, jedenfalls den Anspruch einer Leistung rechtmäßig erheben dürfen.

Das Bild, das unsere heutigen sogenannten ernsten Theater und ihre von Grund aus so stolze Kunst darbietet, kündet uns in der Tat durchschnittlich nur von einer Prostitution der gehei-

ligten menschlichen Persönlichkeit, die sich einfach zur Schau stellt und zur Befriedigung billiger Lustbedürfnisse, grober wollüstiger Regungen einer niedrigen Massenpsyche entäußert. Die Verhältnisse haben sich verschoben, verkehrt: das Publikum befindet sich nicht, wie es doch sein sollte, in begründeter Abhängigkeit von Kunst und Künstler, sondern der Komödiant läuft im Gefolge der Menge, läßt sich von ihr tyrannisieren, läßt sich die Larve des Harlekins überwerfen und seine Pritsche in die Hand drücken.

Deshalb die Verachtung, die jeder höhere Mensch dem Theater und seiner Sippe heute entgegenbringt und die auch weitere Kreise allmählich zu ergreifen droht. Wie ungerecht dies „Anathema sit", mit dem man das Theater und seine Kunst von den verschiedensten Seiten her bei jeder Gelegenheit schon seit längerem generaliter zu bewerfen pflegt, für die Kunstübung als solche auch immer sein mag: mit Rücksicht auf die Gegenwarts-Verhältnisse ist der Abscheu des feiner organisierten Menschen von dem Coulissentreiben leider nur zu verständlich.

Bei all diesen Forderungen, bei diesem Ausdeuten der Beziehungen zwischen Dichter und Schauspieler hat man naturgemäß ausschließlich das echte Kunstwerk vor Augen, und nicht etwa mehr oder weniger große Stümperarbeiten, die zum Erzielen gewisser Wirkungen auf eine

nachhelfende Mitarbeit des Regisseurs und Schauspielers von vornherein geradezu angewiesen sind.

Doch kann es auch in wirklichen künstlerischen Dramen leicht einmal vorkommen, daß irgend eine dichterische Figur oder irgend eine Szenenführung nicht das nötige ästhetische Gleichmaß aufweist, daß dem Dichter nach Lessings Ausspruch etwas Menschliches widerfahren ist. Da heißt es dann ebenfalls für den Schauspieler, das Fehlende nach bestem künstlerischen Können, Wissen und Gewissen zu ergründen, aus der vorliegenden, sonst ästhetisch einwandfreien Gesamtleistung heraus zu ergänzen und so das Ganze auszugleichen.

In einem Falle wird das reine Nachschaffen des darstellenden Künstlers aber einen, für die Totalwirkung dann ganz besonders günstigen, selbständigen Charakter annehmen und sich bis zu selbstschöpferischen Ergänzungen positiver oder negativer Art ausweiten. Wenn es sich nämlich darum handelt, Kunstwerke früherer Perioden dem modernen Gefühlsleben zugänglich zu machen. Hier wird es manchmal nötig werden, dem veränderten Zeitempfinden und Zeitgeist entsprechend, durch feinsinniges Nachhelfen und Nachbessern, Zulegen oder Abschwächen, eine solche Ergänzung positiver oder negativer Art vorzunehmen, um die Grundabsicht des Dramatikers, die für uns heute in der exakten, vom Dichter vorgeschriebenen Form nicht genug Zwingendes hatte, ganz deutlich zur Erscheinung

kommen zu lassen. Wer denkt hier nicht ohne weiteres an die uns im ganzen allerdings ziemlich fremden, dennoch aber ihrem Gehalt nach bedeutenden Werke der klassischen französischen Tragödie, die den ästhetischen Voraussetzungen unserer Zeit und unseres Volkes nicht entsprechen und nur durch selbstschöpferisches Hinzutun von seiten des Schauspielers für den Gegenwartsmenschen genießbar gemacht werden können — wo die starren fertigen Situationen mit ihrer steifen Rhetorik, die starken ungenügend motivierten Kontraste mit ihren verstiegenen Affekten nur dann künstlerisch einigermaßen zu befriedigen vermögen, wenn es dem Schauspieler gelingt, das Werden des Charakters und seines Tuns, den Prozeß seiner Willensäußerungen vorzuführen.

Das eben Ausgeführte gilt prinzipiell, oder wenn man will: einerseits.

Der Schauspieler ist aber schaffendes Subjekt und, im Augenblick der Kunstleistung, gleichzeitig geschaffenes Objekt: er ringt das fertige Kunstwerk nicht einer außer ihm befindlichen Materie, sondern sich selber, seinem eigenen Körper ab. Und dann weiter: Schöpfer und Nachschöpfer sind unseren oben ausgesprochenen Forderungen gemäß, künstlerische Naturen, das heißt originelle selbständige Individualitäten. In der Bühnenkunst steht also im Dichter und Schauspieler Künstler gegen Künstler, oder besser Künstler mit

dem Künstler — künstlerische Persönlichkeit gegen künstlerische Persönlichkeit, mit künstlerischer Persönlichkeit.

Aus dem Dualismus zwischen schaffendem Subjekt und geschaffenem Objekt im Schauspieler und aus der selbstherrlichen Künstlerschaft beider beteiligten Mächte, des Dichters und des Schauspielers — die es nicht ausdenken läßt, daß Dramatiker und praktischer Bühnenkünstler so absolut gleich-organisierte Künstlernaturen sein können, daß sich ihre Eigenartigkeiten völlig decken — führt nun zu diesem wichtigen Einwand: Wie weit kann denn andererseits der Schauspieler dem Dichter überhaupt folgen? und wie, in welcher Weise muß er ihm zu folgen suchen? wie weit darf er sich allerpersönlichst betätigen? . . . immer von dem einen grundlegenden Gesichtspunkt aus gefragt, daß wir ihm mit der strikten Forderung nach Künstlerschaft doch auch das Recht einräumen müssen, ein Künstler zu sein: sich frei zu fühlen und zu betätigen — so frei, wie es die reproduzierende Kunstübung, wie es das Schauspielen als Hilfskunst nur immer gestattet.

Diese Frage beantwortet sich aus dem Wesen der Kunst schlechthin und aus dem Wesen der Schauspielkunst heraus folgendermaßen. Jede wahre Kunstschöpfung ist ewig, irrational — also unausschöpfbar. Auch die Leistungen des Theaters. Das echte Drama repräsentiert so etwas wie eine unendliche Größe: unfaßbar im ganzen, verschieden

faßbar im einzelnen. Ihr nähern sich nun — so können wir uns den Vorgang einmal denken — zu irgend einer Zeit nachschaffende Künstler, die das Werk für eben jene Zeit auf Grund ihrer speziellen Künstlerschaft und ihrer äußeren und inneren Persönlichkeit darstellen wollen. Sie werden daher — und dürfen es — die ihnen besonders typisch, charakteristisch und fundamental erscheinenden und die ihrer eigensten Natur besonders angemessenen Züge schärfer herausheben, in den Vordergrund schieben: ihrer Leistung zu Grunde legen. Aber nicht um die originellste und absolut genommen schwierigste Auffassung ist es dabei zu tun: sondern um die dem ganzen künstlerischen Sein und Dasein des betreffenden Schauspielers gemäßeste Auffassung. Und hier wird auf unseren Bühnen durchweg gesündigt . . .

Dieses also bleibt für den Menschendarsteller jedesmal die Aufgabe: Gestalte die Rolle, schaffe den vom Dichter gezeichneten Menschen mit deinen äußeren und inneren Mitteln — mit dir und aus dir heraus!

Wie Gott der Herr den Menschen, so schafft der Künstler seine Gestalten nach seinem Bilde.

Wenn man von einer Individualität und nun gar von einer künstlerischen Individualität etwas Rechtes, etwas Hohes, Wahres, Schönes will, dann

lasse man sie zunächst in ihrer Haut. So etwas Ähnliches liest man schon beim alten Goethe . . .

Und über dem Tore des Ernst-Ludwig-Hauses auf der Mathildenhöhe in Darmstadt leuchten die schönen Worte Hermann Bahrs: „Seine Welt zeige der Künstler, die niemals war, noch jemals sein wird . . .“

* * *

Mit Recht fordern wir vom Schauspieler eine große und strenge Verwandlungsfähigkeit. Ein Friedrich Haase, und mag immer der von ihm gern und zuletzt fast ausschließlich dargestellte Typus des vornehm gezwungenen Edelmanns noch so gut und belustigend wirken, noch so natürlich anmuten — ein Emil Thomas, Richard Alexander, und wie diese komischen, ungeheuer beliebten Herren sonst heißen mögen, können vor dem höchsten Forum der Kunst nicht bestehen. Die anspruchsvollen Zuschauer wünschen eben Verwandlungsfähigkeit: Wahrheit. Aber keine objektive, sondern subjektive, in diesem Falle also künstlerische Wahrheit — Wahrheit für den einzelnen Künstler. Wir sprachen schon davon.

Gibt es denn überhaupt objektive Wahrheit? Schon die Pilatusfrage wandte sich einst mißtrauisch dagegen: was ist Wahrheit? Welche philosophischen Systeme dürfen zum Beispiel den Anspruch erheben, für wahr, absolut wahr zu gel-

ten? Descartes? Bacons, Humes, Lockes? Spinozas, Kants, Schopenhauers, Nietzsches? Welche Hamlet-Verkörperung trifft diese Auszeichnung, diese Auswahl: die Darstellung, die einst Mitterwurzer gab, die Kainz oder Matkowsky noch heute gibt? — Alle sind sie wahr, diese Systeme — diese Hamlets: für diese Menschen, für diese schaffenden Menschen wahr — wenn sie nur immer echt und ehrlich sind: echte ehrliche Denker, echte ehrliche Künstler.

Kurz gesagt: Es handelt sich in der Schauspielkunst nicht darum, den beliebigen Rentier Meyer oder den durch ihn vertretenen besonderen Menschen-Typus von einem bestimmten Schauspieler, der viel Rentier-Meyersches an sich hat, als eine Art von Schein-Rentier-Meyer auf der Bühne dargestellt zu sehen. Wir verlangen vielmehr den vom Rentier Meyer verkörperten, im täglichen Leben vertretenen Typus etwa des „Gutmütigen Kerls" nach Maßgabe der dichterischen Intention und mit der hierdurch bedingten Individualisierung: und zwar dargestellt durch die besondere Künstlerschaft des Schauspielers A oder des Schauspielers B oder des Schauspielers C.

Daher der Reiz der Neubesetzung. Solche Veränderungen im Personal-Verzeichnis würden nicht in dem Maße zum Ereignis werden, wie es fortwährend geschieht, wenn man doch nur immer dieselbe Figur, höchstens durch eine verschiedene Körperlichkeit, zu sehen und zu hören bekäme. Das

Interessante an jeder Umbesetzung liegt ja gerade darin, daß dieselbe Rolle von einem anderen Künstler gestaltet, von einer anderen Persönlichkeit getragen wird. Der Weg zur Menschendarstellung geht eben nicht an der Individualität vorbei, sondern durch die Individualität hindurch. Jeder neue Künstler muß daher eine alte Rolle von neuem schaffen. So kann uns der dichterische Gehalt einer Figur — oder damit gleich einer Szene, eines Stückes — von zehn verschiedenen Individualitäten auf zehn verschiedene Weisen und doch alle zehnmal erschöpfend und eindeutig mitgeteilt werden. Die besondere Art des einzelnen Individuums hat hierbei natürlich nicht aufdringlich aus der dargestellten Figur herauszublicken, herauszuspringen, sondern nur durchzuscheinen, die ganze Figur einheitlich zu erfüllen.

Über die restlose Befähigung des einzelnen Künstlers für diese oder jene Rolle und über seine besondere Auffassung mögen andere streiten. Das tangiert das künstlerische Ansehn des Betreffenden nicht oder doch nur sehr wenig. Was wir aber jedesmal auch von ihm fordern und fordern müssen, ist die geschlossene Anlage des Charakters und seine geschlossene Durchführung.

Kunstübung und Kunstgenuß steht jedesmal ausgesprochenermaßen auf einer persönlichen Beziehung zwischen dem Schöpfer und dem Genießenden: Wir wollen durch die Werke des Künstlers

hindurch zum Menschen zu gelangen versuchen und dann wiederum vom Menschen aus an seine Kunstwerke herantreten. Hierauf fußt im Grunde alle Wissenschaft von den Kunstzuständen: die Kunstgeschichte — und alle Wissenschaft vom Kunstgenuß: die Ästhetik.

Zusammengefaßt: Damit wir ein erschöpfendes Interesse an einer Rolle nehmen, muß eine Individualität, ein interessanter Mensch dahinter stecken, eine starke eigenartige Künstlernatur sich betätigen. „Ich verlange, daß die Schauspieler originell und selbständig seien und mir mein Werk in einem neuen Leben, gleichsam in einer zweiten Natur wieder vorführen, damit ich in ihnen eine andere selbständige Kraft achten und ehren kann" — schreibt Gottfried Keller an Hettner. Und so hat das allerdings oft in übermäßiger Weise an den Tag gelegte und vielfach gewiß von ganz anderen Gründen bedingte Interesse des Publikums an der Persönlichkeit des Schauspielers in diesem Sinne eine künstlerische Berechtigung.

Die weitaus meisten Schauspieler bewegen sich nun entweder oberhalb oder unterhalb dieser Linie: sie geben entweder im wesentlichen nur sich oder doch zu viel von sich — ich nannte schon Namen — oder sie lassen sich selbst ganz zu Hause und ziehen einen absolut neuen, einen fremden Menschen an. Diese Schauspieler können, wenn sie klug und fleißig sind, eine sehr scharf

gezeichnete, deutliche und charakteristische Leistung liefern. Trotzdem bleibt ihre Darstellung wie für sich bestehen. Sie erscheint uns unnahbar, kalt. Es ist, als ob wir die einzelnen Fäden ganz deutlich sehen, an denen sich der Schauspieler gleichsam selbst bewegt. Nichts kommt wie unbeabsichtigt, unverrückbar, wie absolut selbstverständlich von innen heraus. Es wird hier in letztem Sinne — Komödie gespielt.

* * *

Wie hat sich nun nach alledem das Ergebnis einer Menschendarstellung im Kunstgebiete der Bühne jedesmal zu gestalten?

Ob der auf den Brettern zur Erscheinung kommende Charakter genau so vom Dichter gesehen, ob er nicht besonders im einzelnen und in der Betonung von Einzelheiten anders gedacht ist, wird häufig, wird fast immer zweifelhaft bleiben. Vielleicht sieht der Dichter seine Figur überhaupt gar nicht einmal absolut konkret, als ein so und nur so Gegebenes, sondern nimmt eine Variabilität in der letzten Erscheinungsform auf der Szene von vorne herein an. Wahrscheinlich rechnet er geradezu mit dem Schauspieler als künstlerischem Mithelfer und sieht seine Figur, man möchte sagen, bis zu gewissem Grade als Unpersönlichkeit, die auch ihm erst durch den Darsteller zu einer Persönlichkeit wird . . . Doch das ganz nebenbei und ohne diesen flüchtigen Einwurf, den allein der

Dramatiker selbst einigermaßen erledigen könnte, weiter zu verfolgen.

Was für den Zuschauer bei der einzelnen schauspielerischen Leistung jedesmal herausspringen muß, ist d i e s e felsenfeste Überzeugung: Wie die einzelne dramatische Persönlichkeit dort oben geht, steht und handelt, s o ist sie jedenfalls w a h r und echt — sie kann für diesen Fall n u r s o und gar nicht anders sein. Bringt es der Künstler dann weiterhin noch fertig, in diesem seinen Individuum den betreffenden Typus so eindeutig und scharf zu umreißen — oder anders gewendet, das einzelne Individuum i m Typus so aufgehen zu lassen, daß jeder sogleich meint: den Menschen gibt es, ihn habe ich schon irgendwo gesehn — wo nur? . . . dann tut er sein übriges und erreicht das relativ Höchste — für sich, für seine künstlerische Persönlichkeit. Ein anderer Künstler wird in derselben Rolle ein a n d e r e s Höchstes, s e i n Höchstes erzielen.

Wenn jugendliche Liebhaber durch eine lässige Eleganz im Auftreten und in der Toilette die anwesenden zahlreichen Damen zu faszinieren und für den ganzen Abend zu gewinnen wissen — wenn sogenannte Charakterkomiker schon durch das mehr mechanische Spielenlassen einer beweglichen Gesichtsmuskulatur, mit grotesken oder gewollteinfältigen Physiognomien als Ruhepunkte, auch durch verschiedene in sich gewiß mitunter sehr komische Bewegungen, das heißt also durch eine

im ganzen und einzelnen Heiterkeit erregende Persönlichkeit die fortgesetzte Freude des Parterres hervorrufen — so sehr hervorrufen, daß sie sich auch dann einer heiteren Lache gegenüber sehen, wenn sie der Not und dem Theaterdirektor gehorchend auch einmal eine ernste Rolle „tragieren" müssen: so hat diese Wirkung mit der Kunst, mit der Schauspielkunst nichts zu tun. Menschen mit komischem Äußeren oder doch mit irgend einer hervorstechenden komischen Seite liefert das tägliche Leben in Menge. Und auch an dem zugehörigen Humor ist hier oft kein Mangel. Jeder Familien- und Rauchklub hat seinen oder seine Spaßmacher mit oft erstaunlich reichhaltigem Couplet-Repertoir. Und der Hanswurst treibt nicht umsonst in den Bühnenspielen verflossener Jahrhunderte als ständige Figur sein wüstes Spiel. Das hatte seinen guten Sinn. Die Zuschauer konnten sich's gar nicht anders denken: einer mußte doch immer dabei sein, der ex officio die Pritsche schwang. Jeder Fürst ließ sich von seinem Hofnarren, jeder Kreis von irgend einem der Seinen unterhalten.

Diese Possenreißer, überhaupt die nach irgend einer Richtung hin komisch veranlagten Leute rechnen aber noch nicht ohne weiteres schon zu den Schauspielern. Man hat bei der Probe, ausgezeichnete Variété-Komiker vom Brettl auf die Bretter zu verpflanzen, fast niemals mit Glück bestanden. Ihnen fehlt eben die Verwandlungsfähigkeit.

Sie sind wohl komische Menschen, aber keine komischen Künstler. Gute Darsteller finden sich in allen Fächern ohnehin nur sehr selten. Wirklich komische Schauspieler, das heißt Leute, die imstande sind, andere Charaktere als den eigenen wahr zu verkörpern und humoristisch zu durchleuchten, trifft man jedoch auf der Bühne ganz besonders vereinzelt. Arthur Vollmer in Berlin gehört zu den Auserwählten — zu den ganz Großen. Die meisten, für das humoristische Fach verpflichteten Provinz-Schauspieler sind dagegen nur Komiker, aber keine komischen Schauspieler. Sie verstehen es nicht, gewisse, nach irgend einer Richtung hin komisch veranlagte und komisch wirkende Menschen der Alltäglichkeit darzustellen. Deshalb gehören sie zu den sogenannten Stubentalenten, von denen im nächsten Abschnitt noch etwas eingehender die Rede sein soll.

Ebenso wenig darf man natürlich das oft schamlose Treiben der reisenden Virtuosen der Kunst anhängen. Ein Mime, der früher mit dem Narziß, dem Königsleutnant und dem Shylock und jetzt mit dem Grafen Trast, dem Röcknitz oder dem Amtsvorsteher Wehrhahn Jahre hindurch im Lande herumzieht, um diesem seinem „Repertoir" von Zeit zu Zeit aus irgend einem Sensationsstück des Tages eine neue Rolle hinzuzufügen, gilt eigentlich nicht viel mehr als der Zirkus-Akrobat, der abwechselnd mit einer Parterre, einer Luft- und einer komischen Nummer auftreten kann und

allerhöchstens darnach strebt, diese seine „Arbeit“ mit irgend einem neuen Trick aufzufrischen.

Gewöhnlich ist hier das Aufgeben einer festen Spielverpflichtung der Anfang vom Ende. Die letzten Jahre liefern dafür wieder die schlagendsten Belege. So haben sich unter anderen die Damen Sorma und Sandrock durch das gewinnsüchtige, im großen betriebene Gastspiel-Verfahren, das heißt durch einen im letzten Sinne unkünstlerischen Lebenswandel ihrer einst außerordentlichen Bedeutung für die Schauspielkunst leichtfertig begeben.

Das Virtuosentum in häßlichem Sinne kann aber als eine der schlimmsten Verfehlungen des Theaters vor allem auch deshalb nicht scharf genug verurteilt werden, weil es dem innersten Prinzip der Schauspielkunst schlechthin und besonders der modernen Schauspielkunst mit ihrer unerbittlichen Forderung nach künstlerischem Ausfeilen des Ensembles so absolut zuwiderläuft. Das Wesentliche, das Zweckvolle im Drama ist doch einzig und allein die Handlung: der Ablauf einer nach höheren künstlerischen Gesichtspunkten geordneten Reihe von Geschehnissen. Das Drama besteht nicht aus dem Nebeneinander, sondern aus dem Miteinander einzelner Individuen. Das Bühnenspiel will und soll also nicht nur eine Kette von Einzelleistungen darbieten, deren Glieder nur dünn und locker unter einander verknüpft sind — daß viele Stücke mit ihrer unkünstlerischen

Arbeit dazu herausfordern, ist zwar schlimm, ändert aber an diesen grundlegenden Bedingungen nichts — es will und soll eine Gesamtleistung, eine geschlossene Summe von künstlerischen Eindrücken liefern, die sich auf eine ganze Anzahl verschiedener Faktoren mit gleichmäßiger Verantwortlichkeit für das Gelingen des Ganzen verteilt. Letzter Zweck der Schauspielkunst ist nicht die selbstische Entwicklung des Charakters, sondern das aus dem Spiel und Gegenspiel der Charaktere resultierende Begebnis. Der Charakter ist dazu geschaffen, um im Verlaufe des Dramas, nicht aber an sich eine Rolle zu spielen.

Gewiß steht zunächst einmal jede einzelne Figur für sich da. Aber gleichsam nur als Voraussetzung der kommenden Handlung, um im Bilde der Situationen zusammen mit den übrigen Schauspielern — auf sie angewiesen, von ihnen abhängig — an ganz bestimmten Stellen des Dramas zum Auf- und Abrollen der Handlung in ganz bestimmter Weise mitzuhelfen. Wenn sich trotzdem der einzelne Charakter im Laufe des Stückes noch in dieser oder jener Linie und zwar mehr oder weniger stark und schnell entwickelt oder verändert, so ist dieser Vorgang ein für den Schauspieler zwar sehr beachtenswertes, aber doch wiederum nur ein sekundäres Ereignis, das vorwiegend durch das Tun und Lassen der anderen, durch den Verlauf der Geschehnisse und ihrer seelischen Konsequenzen für den Einzelnen hervorgerufen wird.

Stets also bedarf es im Verein der darstellenden Faktoren sorgsamster Rücksicht auf die Mitwirkenden. Der letzte Statist hat, wenn man einmal ganz kategorisch sein will, die gleichen Rechte und Pflichten wie der erste Charakterspieler, der erste Held und wie die Zopfbezeichnungen sonst noch alle lauten mögen. Vor dem Gesetz, dem heiligen Gesetz der Kunst sind sie alle gleich. Der unsere ganze Zeit und Kultur bewegende große soziale Gedanke verkörpert sich tief und wahr auch in der modernen Schauspielkunst. Und das virtuosenhafte Spiel, das ein Herausreißen der einzelnen Individualität aus dem Gesamtorganismus bezweckt, verletzt damit ihr fundamentales Gesetz.

Ganz schlimm wird es nun aber erst, wenn ein allzu willfähriger, sich dem berühmten Gaste mit Haut und Haar verschreibender Regisseur zu gelegentlichem Ergänzen oder Zusammenstreichen des Dichtwerks für irgend einen billigen Augenblickseffekt fahrlässig die Hand bietet. Das Schaffen wirksamer Abgänge, das Herausheben sogenannter „schöner Stellen“ aus der minder ansprechenden Umgebung, das Arbeiten mit äußerlichen, manchmal an sich ganz geistreichen und für sich wirksamen „Nuancen“, haben im echten Kunstwerk als nicht unmittelbar aus dem Charakter geboren, keine Existenzberechtigung und Existenznotwendigkeit, sondern sind nur geeignet, vom eigentlichen Gesamtgegenstande abzulenken

und den Gesamtablauf des Dramas zu verdunkeln.

Wer dabei erheblich zu kurz kommt, ist natürlicherweise wieder einmal der Dichter und sein Kunstwerk. Anstatt dem im Logenhause doch so bunt zusammengesetzten Publikum das meist nicht leichte Verständnis der dramatischen Schöpfung nach Möglichkeit restlos zu übermitteln, wird hier nur zu oft auf Kosten von Virtuosenknifien und -pfiffen das Dichterwort vergewaltigt oder durch alle möglichen technischen Kunststücke seine Wirkung verflüchtigt, so daß eine vollständige Aufnahme des inneren Gehalts nicht erfolgen und damit ein reiner Genuß nicht aufkommen kann. Die Dichtung selbst verpufft und nur das Getue des berühmten Gastes bleibt. Von seinem Kostüm, seinem himmlischen Organ, seinen träumerischen Augen spricht dann noch vierzehn Tage die ganze Stadt. Und das ist eben das traurige: das Publikum will Virtuosen und verdient auch Virtuosen. Ohne gelegentliche Gastspiele kann sich kein Provinztheater finanziell über Wasser halten.

* * *

Jede dichterische Figur hat — und scheint sie dem Genießenden auch noch so eindeutig gezeichnet zu sein — auch für den kunstempfänglichen und kunstverständigen Zuschauer und Zuhörer gleichsam eine Anzahl latenter Momente. Es finden sich künstlerische, nach Konkretisierung durch den vermittelnden (darstellenden

Künstler verlangende Imponderabilien, die je nach dem Stande und der Art seiner Künstlerschaft mehr so oder mehr so ausfallen können. Deshalb unsere Ungeduld nach dem Lesen eines neuen Stückes und nach dem Erfassen der Charaktere. Wir möchten dieses Stück und seine Charaktere nun wirklich auch einmal von einem Künstler gestaltet sehen und hören. Und deshalb auch so oft unsere Enttäuschung, wenn wir dann nichts weiter bekommen als die, ich möchte sagen mittlere Verkörperung der Charaktere, wo diese latenten Momente latent bleiben — wo das, was wir beim Lesen uns schon in unserer Weise irgendwie selbst, meinetwegen auch zaghaft und verschwommen, zurecht gelegt haben, vom Darsteller nicht in seiner Weise fest umrissen und nunmehr sinnlich greifbar gemacht wird.

Solche unpersönlichen Darstellungen pflegen, wenn sie schauspielerisch korrekt sind, ja nicht unmittelbar zu stören, aber ebenso wenig voll zu befriedigen, Für diese Schauspieler geht dann im Foyer die Redensart: sie verderben keine Rolle — ein Ausspruch, der nur auf den ersten Blick ein Lob enthält. Es fehlt solchen Leistungen jedesmal die zwingende, eigentümliche und deshalb unser ästhetisches Interesse erweckende Note und damit gleichzeitig die ganze Reihe künstlerischer Obertöne, deren Mitschwingen dem Ganzen erst die nötige Wärme und klanghafte Fülle verleiht.

Fassen wir zusammen: So viel Denker, so viel

Philosophen — so viel Künstler-Individualitäten, so viel verschiedene künstlerische Darstellungen desselben Vorwurfs — so viel Schauspieler (mit der notwendigen Verengung und im kleinen) so viel verschiedene Darstellungen, und alle mit demselben Recht und mit derselben inneren Wahrheit, sind denkbar.

Die Durchdringung zweier Faktoren bedingt hier die einzelne Kunstleistung: die Versöhnung der schaffenden (dichterischen) Individualität und der nachschaffenden (schauspielerischen) Individualität.

Daher muß dann auch ganz naturgemäß das absolute Ergebnis für jeden Fall wechseln. Es gibt ja in der Schauspielkunst, wie wir schon hörten, keine absolut richtige, sondern nur eine relativ richtige Nachschöpfung. Die tatsächliche Versöhnung der schauspielerischen Einzel-Persönlichkeit mit der Objektivität der dichterischen Persönlichkeit liefert dann die originale Leistung. Die nicht eintretende oder nicht voll eintretende Versöhnung — das heißt, wenn der darstellende Künstler seine eigene Individualität oder ein Prägnantes seiner Individualität allemal als eine Art von Selbstzweck gegenüber der Dichterfigur betont — liefert die manierierte Leistung.

IV.

Ein Schauspieler von wahrhaft künstlerischer Potenz wird bis zu gewissem Grade jede künstlerisch gedachte und künstlerisch durchgeführte Rolle nachzuempfinden vermögen — oder anders gewendet: die ästhetische Suggestion wird bei ihm offenbar jedesmal eintreten, ganz abgesehen von der physischen Veranlagung zum sinnfälligen Gestalten der betreffenden Rolle im Bühnenrahmen. Wirklich darstellen kann er aber doch wohl immer nur den Charakter oder sagen wir gleich den Kreis von Charakteren, für den ihm die nötigen Ausdrucksmittel zu Gebote stehen. Je nach der Höhe seiner absoluten Künstlerschaft und nach der mehr oder weniger starken Universalität und der mehr oder weniger vollendeten Durchbildung seiner inneren und äußeren Qualitäten ist dann natürlich das Rollenfeld des einzelnen Menschendarstellers ein begrenzteres oder umfassenderes.

Von Mitterwurzer, glaube ich, wird ein hübsches Wort erzählt, das er einst nach der Lektüre eines neuen Schauspiels ausgesprochen haben soll: „Es sind schöne Rollen drin", so ungefähr sagte er zu den Herren des Lesekomitees, „und

ich möchte sie alle übernehmen. Ich kann aber nur den X und allenfalls den Y und den Z spielen. Aber den Y macht Lewinsky, den Z Sonnenthal entschieden besser als ich. Also übernehme ich am besten den X, Lewinsky den Y und Sonnenthal den Z.“ Dieser Ausspruch trifft den Kern der Sache ungemein anschaulich und bedarf kaum noch eines weiteren Kommentars.

Ganz von selbst werden jedoch, da es sich für die echte und originelle Künstlernatur stets um einheitliche, geschlossene Kunstleistungen derselben menschlichen und künstlerischen Individualität — nämlich der ureigenen — handelt, vor allem die Rollen meistens auch auf die nötige innere Verwandschaft treffen, für die der einzelne Schauspieler schon äußerlich, schon seinen Mitteln nach disponiert erscheint. Oder umgekehrt: Charaktere, die auf ein Künstlergemüt besonders faszinierend einwirken und den Künstler zur Darstellung reizen, finden wohl auch meistens die entsprechenden Darstellungsmittel vor. Und sollte hier doch einmal die gefürchtete Unstimmigkeit eintreten, so wird der ernste, gewissenhafte Schauspieler schon das richtige treffen und schlechterdings der ihm nicht zukommenden Aufgabe fern bleiben.

In der Praxis geht es allerdings vielfach anders zu. Hier kann man leider, und zwar sogar recht häufig die gewünschten Belege dafür erbringen, daß sich Künstler aus Liebhaberei zu einer

Rolle oder wohl gar aus Eitelkeit und Ehrgeiz durch die Unzulänglichkeit ihrer Mittel keineswegs von einer dann natürlich mißverständlichen Verkörperung der betreffenden Dichterfigur abschrecken lassen — von den Fällen ganz zu schweigen, wo der Provinz-Theater-Direktor aus Mangel an zureichendem Personal einfach diktatorisch eine derartig unkünstlerische und undankbare Leistung von seinem Mitgliede fordert und fordern muß. Ich denke hier vor allem an die unseligen Rollen-Monopole, die beispielsweise für die Leistungen großer Hoftheater vielfach einen so unwürdigen Hemmschuh abgeben — noch in unseren Tagen abgeben. Die Möglichkeiten zum Beispiel, daß ein älterer Mime zum Intendanten geht und ihm schlicht heraus kundtut, er könne und wolle diese oder jene Rolle aus diesen oder jenen Gründen von jetzt ab nicht mehr spielen — oder daß er auf eine große Partie seines „Faches" deshalb freiwillig verzichtet, weil sie seiner eigenen festen Ansicht nach ein anderer Kollege besser spielen würde: solche Möglichkeiten sind wohl bis heute noch nicht zu Tatsachen geworden.

Die eine Frage ist also für den Schauspieler die: Für welche Rollen (nicht so sehr: für welches Fach) habe ich die nötige physische Begabung? Schminke, Perücken, Wattons und was die Kosmetiker und Bandagisten sonst noch zum Abrunden der Gesamtmaske zur Verfügung zu stellen pflegen, machen gewiß viel,

aber nicht alles. Das grundlegende, diese Hilfsmittel zu einer Einheit verschmelzende Moment muß die körperliche Konstitution des Darstellers doch selbst liefern: Das geschlossene Ganze in der Erscheinung kann nur die eigene körperliche Qualität zuwege bringen.

Es mag dann immerhin möglich sein, daß sich die verschiedenen einzelnen Rollen generalisieren lassen — es mag möglich sein, notwendig aber ist es nicht. Fachvertretungen können ja einen gewissen theatertechnischen Wert haben und meinetwegen für die Praxis der Provinzbühnen unentbehrlich sein — einen künstlerischen Wert besitzen sie kaum. Ganz im Gegenteil. Das Fachmonopol gehört mit dem Rollenmonopol zu den größten Krebsschäden des deutschen Theaters.

Die andere Frage ist dann die: Zu welchen Rollen habe ich die nötigen inneren Beziehungen? welche Rollen kann ich mit meinen psychischen Organen ausschöpfen, zerfasern, nach- und auserleben? Das heißt ganz allgemein: für welche Rollen interessiere ich mich von innen heraus, für welche Rollen inkliniere ich?

Beide Fragen lassen sich dann zu der Formel zusammenschließen: Welchen dichterischen Gestalten bin ich zu einer restlosen Darstellung auf der Bühne als Mensch und Künstler kongenial?

Nichts ist schwieriger, als bei einem jungen Menschen, der sich aus Lust oder Laune den Bret-

tern anvertraut hat, die Stärke und die besondere Art seines schauspielerischen Talents nach wenigen Proben richtig einzuschätzen. Dies gilt namentlich dann, wenn der Beurteilung nur einige der höchst indifferenten Rollen zu Grunde liegen, die unsere Schau- und Lustspiele für den Hausgebrauch in unabsehbarer Fülle allwinterlich zeitigen und die mit etwas Bühnen- und Gesellschaftsschliff, mit einem frisch gebügelten Anzug oder einer modern geschnittenen, möglichst originellen Toilette und einer gut temperierten Sprechtechnik verhältnismäßig einfach zu bewältigen sind.

Aber auch bei gediegeneren, auf den ersten Blick zufriedenstellenden oder gar imponierenden Kunstleistungen ist allergrößte Skepsis und eindringlichste weitere Prüfung unbedingtes Erfordernis. Dazu müssen dem Beurteiler die feinsten Fühlorgane, wenn man will, ein drittes Auge und ein drittes Ohr für die Bedingungen des wahrhaft Künstlerischen, das heißt ein unfehlbarer Instinkt für das wahrhaft Produktive, für die Breite und Tiefe und für die Entwickelungsfähigkeit des Talentes zu eigen sein. Der zu kritischem Urteil Gezwungene wird im ganzen weiten Gebiete der Kunst nirgends sonst so leicht getäuscht wie im Parterre des Theaters.

Es gibt nämlich eine gar nicht so sehr kleine Anzahl von Menschen, die vermöge lebhaften Naturells und gewisser äußerer Begabung sich selbst, das heißt Charaktere von der eigenen Struktur und

auch wohl ein paar andere, der eigenen Art benachbarte Charaktere ganz gut spielen und damit für gesellige Zwecke auch etwas ganz Treffliches leisten können. Mit der Kunst, mit der Schauspielkunst, mit dem Vermögen nachschöpferischer Verwandlungsfähigkeit und sinnfälligen Gestaltens hat die Leistung solcher Stubentalente, wie wir sie einmal nennen wollen, aber nichts gemein.

Das Stubentalent gibt stets etwas Besonderes, etwas Einzelnes — das echte schauspielerische Talent etwas Allgemeines, etwas Ganzes. Das Stubentalent verwandelt sich nicht innerlich und äußerlich in irgend eine andere Menschlichkeit, sondern unterstreicht irgend welche charakteristischen Züge an sich selbst und hebt sie heraus, oder bildet sie allerhöchstens vermöge des allgemein menschlichen Nachahmungstriebes nach dieser oder jener Seite hin ein bißchen weiter durch.

Das Knifflige bei der endgültigen Beurteilung einzelner schauspielerischer Leistungen beruht also jedesmal darauf, herauszufinden und herauszufühlen, ob der betreffende Darsteller Schöpfer und Geschaffenes oder nur Geschaffenes ist — ob es sich hier um Kunst oder um Natur handelt? Vielleicht gibt häufig das Fehlen der typischen Note in einer schauspielerischen Leistung für eine Normierung als Stubentalent den Ausschlag.

Das beste Beispiel für solche Stubentalente liefern die verschiedenen Bauern-Truppen,

die nach dem Muster der „Schlierseer“ Konrad Drehers die deutschen Lande jahrein jahraus durchziehen. Allerdings hat besonders das für Gastspiele in den großen Städten vom heimischen Theater abgeordnete Ensemble meistens auch einige wirkliche Schauspieler unter seinen Mitgliedern — wie ja der Leiter der Schlierseer offenbar die Absicht zu hegen scheint, die naive, auf überaus harmloses Wollen und Können gestellte und zur ungeschminkten Freude der dortigen Einwohner betriebene Bauernkomödie des Inntals und anderer Tiroler Landstrecken auf eine, wenn auch bescheidene Stufe künstlerischer Darstellung zu bringen.

Dies gelingt aber doch nur im einzelnen, nicht im ganzen. Die Schlierseer, Tegernseer und wie sie sonst alle heißen mögen, sind nach unseren strengen Anschauungen vom Wesen der Menschendarstellung größtenteils keine Künstler. Wir begegnen bei diesen gewiß kunstfreudigen und aufgeweckten Menschenkindern wohl einer mehr oder weniger gesteigerten Beobachtungs- und Nachahmungsfähigkeit, einem gesunden Sinn für die Realität und einem festen Verhältnis zu dem eigenartigen Gebaren der verschiedenen stammesverwandten Mitmenschen — wir treffen aber nicht auf irgend ein nennbares Gestaltungstalent. Die Ansprüche sind in diesem Falle simpelsten Theaterspielens, das gleich nach den Dilettantenaufführungen unserer zahllosen Theatervereine ran-

giert, ja aber auch gar nicht so verstiegen: Die Leute geben sich schließlich nur so, wie sie und ihre Nächsten wirklich sind. Was sie deshalb darstellen, scheint und ist natürlich, lebenswahr und wirklichkeitsecht: für eben dieses sehr begrenzte Genre, für die Bauernkomödie — und wiederum nur für eine ganz bestimmte, etwa für die oberbayerische Bauernkomödie.

* * *

Der Charakter muß vom Schauspieler als feste, greifbare Erscheinung sinnfällig gemacht werden. Er soll ihn verkörpern, und zwar durch natürliche Mittel — er soll ihn nicht nur andeuten, durch konventionelle Mittel. Er hat ihn eben darzustellen und nicht nur zu interpretieren.

Hier liegt der maßgebende Unterschied zwischen dem Tun des Schauspielers und dem des Rezitators. Jener liefert die Figur selbst und ganz — dieser liefert nur einige wenige Symbole für gewisse charakteristische Züge der Figur, indem er sich dabei begnügt, ihr durch das bloße Wort vermitteltes Denken und Handeln mit gewissen darstellerischen Hilfen zu verbrämen.

Die Gebiete der Schauspielkunst und der Rezitation lassen sich natürlich nicht immer scharf trennen, sondern fließen zu Zeiten in einander über. So kann es im Bühnenspiel Augenblicke geben, wo der Schauspieler fast zum Rezitator wird: wenn nämlich das gesprochene Wort fast allem

genommen zum Erzielen der gewünschten Wirkung genügt und keiner Gebärden- oder Gesichtssprache, höchstens nur einer andeutenden, leicht paraphrasierenden bedarf. Und dann wieder kann bei einer Vorlesung die Möglichkeit eintreten, daß der Rezitator fast zum Schauspieler wird: wenn zur Verdeutlichung einer komplizierten, wo möglich noch an Affekten reichen Stelle die Deklamation mit den verhältnismäßig geringen, ihr gestatteten Gebärdenhilfen nicht ausreicht.

Hält man nun die vorhin gelieferte Defination, die im Grunde trotz der hin und wieder gegebenen Annäherung beider Sphären zu Recht besteht, ihrem Gegensatz nach fest, so ergibt sich leicht folgendes: Auf dem Wege von der Schauspielkunst, der absoluten Menschendarstellung zur Rezitation, der symbolischen Menschendarstellung liegt die konventionelle, manierierte Schauspielerei, die man am besten mit Soubrettenspiel, soubrettenmäßigem Spiel bezeichnen kann. Man trifft es oft, allzuoft. Leider auch da, wo es nichts weniger als berechtigt ist. Denn es ist, wie die Dinge heute liegen, zuweilen berechtigt. Eine Fachbezeichnung unseres Bühnenjargons spricht ja geradezu von Lustspiel-Soubretten.

Diese Art von Bühnen-Darstellung arbeitet durchweg mit ziemlich derben, äußerlichen, hergebrachten Effekten, die an sich natürlich wieder sehr wirksam, besonders sehr komisch sein können. Ihr Ziel ist nicht etwa, die komplizierte Darstel-

lung eines komplizierten Menschen zu geben. Sie geht vielmehr immer auf Vergröberung, auf Vereinfachung hinaus, weil es sich in solchen Fällen nur um Personifikationen einer bestimmten Klasse oder einer bestimmten Stellung oder Tätigkeit des Menschen handelt. Man denke dabei nur an Molières Valets und Soubrettes. Daher stammt ja auch der Name. Also: nicht irgend ein Dienstmädchen, sondern das Dienstmädchen — den Hausknecht — die Tochter des Hauses und ähnliche allgemeine Begriffe bilden die verschiedenartigsten Vorwürfe für das Soubrettenspiel. Die Soubrette schafft Typen und keine Einzelmenschen.

Die Galerie ist ihr gewöhnlich sehr dankbar dafür. Sie freut sich noch heute am meisten über den dummen August des Zirkus und über den fratzenschneidenden Komiker der Possenbühne, wie sie sich jahrhundertelang am meisten über die ständige komische Figur des Dramas gefreut hat. Die männlichen und weiblichen Lubowskis (aus A. L'Arronges seligem „Doktor Klaus") haben eben als letzte Überreste des Hanswursts zu gelten. Mit ihnen dürfte dann ja wohl in absehbarer Zeit auch das Soubrettenspiel auf den deutschen ernsten Bühnen aussterben oder doch wenigstens mehr als bisher zurücktreten.

Denn mag nun auch eine mehr oder weniger große Geschicklichkeit in der Handhabung ihrer konventionellen Ausdrucksmittel, und eine mehr oder weniger amüsante humoristische Ader und

liebenswürdige Anstelligkeit den Wert einer Soubrette — es gibt, wie schon angedeutet, auch männliche Soubretten — höher oder tiefer stellen: die ganze Art zeigt uns dennoch die tiefste Stufe der Schauspielkunst auf. Und selbst wenn immerhin bestimmte Figuren durch ihre schematische Anlage und mangelhafte persönliche Ausgestaltung von seiten des Dramatikers zum soubrettenmäßigen Spiel häufig unmittelbar herausfordern, so wäre es gerade hier die Aufgabe eines echten Künstlers, den nur sehr äußerlich aufgerissenen typischen Charakter von sich aus zu vertiefen, zu individualiesieren.

* * *

Der vom Schauspieler bis ins kleinste und letzte erfaßte und innerlich als Ganzes erschaute Charakter ist alsdann sinnfällig zu machen durch die verschiedenartigsten Mittel der äußeren Erscheinung: durch die bestimmte Maske, das heißt durch die Gesichtsmaske im engeren Sinne und durch die Kleidung (Kostüm oder Toilette) — und durch die Mittel der inneren Erscheinung: durch eine bestimmte Grundhaltung und einen bestimmten Grundton. Der so gegebene Grundriß der Dichterfigur wird in der Durchführung ihres Charakters jetzt nach den verschiedenen Richtungen hin erweitert und ausgeführt: er wird detailliert. Wir erhalten nunmehr gleichzeitig mit der Durchführung, Weiterführung des

Charakters im Verhältnis zur Handlung, mit dem Aufzeigen gewisser Veränderungen im Widerspiel zu den anderen Personen — um mit dem Bilde vom Baumeister fortzufahren — eine Reihe Quer- und Längsschnitte, Seiten- und Rückansichten von dem Grundcharakter der einzelnen Persönlichkeit.

Die verschiedenen Dichtergestalten können im allgemeinen nach ausgeführten, in sich abgerundeten Charakteren und nach nicht ausgeführten, nur angedeuteten Charakteren aufgeteilt werden. Diese nicht ausgeführten Charaktere gliedern sich dann wiederum nach nur umrissenen, skizzenhaft gezeichneten und nach unsicher angelegten, im Typus steckengebliebenen, abstrakt gezeichneten Charakteren. Wenn auch die ausgeführten Charaktere im ganzen als erstrebenswert gelten müssen, so haben doch auch die nicht ausgeführten, wenigstens die nur umrissenen, skizzenhaft gezeichneten Charaktere an ihrer Stelle volle künstlerische Berechtigung. Es kann im Drama, das doch jedesmal ein Gesamtbild des betreffenden Lebenskreises liefern soll, nicht nur Hauptfiguren geben. Besonders zur Schaffung des Hintergrundes, des Rahmens für die eigentliche Handlung sind auch Nebenfiguren erforderlich, deren Sagen und Tun zwar verhältnismäßig wenig Raum einnehmen darf, doch wiederum aber prägnant und bis zu gewissem Grade erschöpfend sein muß.

Die abstrakt gehaltenen unter den nicht ausgeführten Charakteren sind dagegen an sich unkünstlerisch und entspringen dichterischer Unzulänglichkeit. Leider finden sie sich aber immerhin sehr häufig, so daß der Schauspieler geradezu mit ihnen zu rechnen hat. Ihm wird dann die nicht immer leichte Aufgabe, das Unkünstlerische zu mildern und von sich und seiner Kunst aus dem Charakter faßbare und eigentümlichere Linien zu geben.

Die absichtlich vom Dramatiker nur umrissenen, skizzenhaft gezeichneten Charaktere, die in der Bühnensprache meist Chargen genannt werden, erfordern nun eine besondere schauspielerische Befähigung ihrer Darsteller. Die Chargenspieler unterstehen ganz anderen ästhetischen Bedingungen als die Vertreter sogenannter erster Fächer. Ihr Wirken, und zwar ihr richtig eingreifendes und richtig durchgeführtes Wirken ist jedoch mit Rücksicht auf das Ganze nicht weniger bedeutungsvoll als das der Hauptspieler. Im Gegensatz zu diesen, deren Kunst sich in einer diffizilen, den dramatischen Gehalt der Figur voll umfassenden und erschöpfenden Charakterisierungsweise auszugeben hat, verlangt man vom Chargenspieler, daß er den betreffenden Menschen mit wenigen, aber markanten Strichen unverrückbar aufzeichnet. Dabei soll eigentlich vom Darsteller aus nichts Wesentliches hinzugetan werden. Der geniale Dichter kann eben mit einigen

charakteristischen Linien eine Hilfsfigur hinwerfen. Der Darsteller hat sie dann nur ebenso kräftig und schlagend nachzubilden. Das ist alles — aber auch viel.

Wenn hier von Skizzen und skizzenhafter Methode die Rede ist, so wird darunter natürlich die Skizze als Kunstform verstanden: also Fertiges, in sich Abgeschlossenes — und nicht so etwas wie beispielsweise die Skizze zu Gemälden, die ja nur eine Vorstufe, einen Versuch zu irgend welchen, erst noch auszugestaltenden Kunstwerken bedeutet. Bei der Darstellung von nur skizzierten Charakteren muß daher stets ein abgerundetes Ganzes heraussspringen. Der Chargenspieler verfahre in seiner besonderen Kunst wie Wilhelm Busch. Dieser Vergleich trifft den Kern. Es wäre ja ganz unsinnig, die Zeichnungen dieses phänomenalen Humoristen etwa ausführen zu wollen. Sie würden dadurch ihre Eigenart völlig verlieren. Dasselbe gilt für die vom Dichter eindeutig aufgerissene Charge. Der Schauspieler hat sie nur ebenso eindeutig hinzustellen und sich nicht weiter um Einzelheiten zu sorgen. Diese werden in solchen Fällen gar nicht gewünscht. Dazu ist keine Zeit.

Das Bedeutsame an den Chargenrollen ist darnach vor allem ihr epigrammatischer Charakter. Mit wenig Worten und wenig Bewegungen soll jedesmal doch eine Totalität, eine Gesamterscheinung gegeben werden. Und gerade wie das

Epigramm seinem Wesen nach im Stil das Hyperbolische des Ausdrucks begünstigt, ja bis zu gewissem Grade fordert: eine treffsichere Geschlossenheit der Form und im Inhalt die Zuspitzung nach einer Pointe — so gebietet auch die chargierte Rolle gelegentliche Verstärkungen und plastisches Herausheben der vom Dichter skizzierten Züge. Der Chargenspieler darf also bis zu gewissem Grade auftragen. Ja, er muß es geradezu: weil er sich häufig nur sehr vorübergehend auf der Bühne befindet und dadurch die ihm gewünschte Aufgabe, einen ganzen Menschen hinzustellen, in sehr kurzer Frist zu lösen hat. So ist denn der Chargenspieler ohne Zweifel der intensivste Menschendarsteller. Er muß deshalb auch stets ganz besonders auf seine äußere Erscheinung achten und dem Herausarbeiten der Maske und Garderobe nach der Seite des Schlagenden und Originellen hin große Sorgfalt widmen.

Das Spielen von Chargenrollen erfordert nach alledem eine große schöpferische Kraft, feinsten künstlerischen Instinkt und ebensoviel Takt. Gute Chargenspieler nehmen, rein künstlerisch rangiert, vielleicht sogar den vornehmsten Rang am Theater ein. Jedenfalls sind sie den sogenannten ersten Fachvertretern völlig gleich zu erachten. Die Laienansicht, als ob die Inhaber der Chargen-Partien nur untergeordnete Darsteller wären, ist nachdrücklichst zurückzuweisen.

V.

Von dem Augenblick an, wo sich der Schauspieler mit einer neuen Aufgabe vertraut zu machen beginnt, wo er mit Eifer zwar, aber nicht ohne Scheu an sie herantritt, bis zu dem Augenblick, wo er die vollendete Kunstleistung ausgibt, wo er seinen Menschen wirklich darstellt — vom ersten fast bewußtlosen Überwältigtwerden durch die Kunstforderung, die in jedem einzelnen Falle an ihn gestellt wird, bis hin zu der reifen Leistung selbst: auf diesem ansteigenden Pfad zur Warte reinster Kunstübung, auf diesem mühsamen Arbeitswege kann man drei Hauptetappen, in diesem kontinuierlichen Entwickelungsprozeß drei springende Punkte als besonders markant herausheben.

Schon der alte Roetscher hat diese Momente damals festgelegt und, natürlich in seiner etwas umständlichen und sehr abstrakten Weise, zu klären versucht. Wir können und müssen ihm hier, wenigstens grundsätzlich, folgen. Die Aufteilung der vom Schauspieler zu durchlaufenden Wegstrecke nach drei Höhepunkten, Ruhepunkten hat für den Theoretiker der Bühnenkunst auch in

unseren Tagen noch nichts von ihrem zwingenden Charakter eingebüßt.

Damit soll aber nicht etwa gesagt sein, daß alle Künstler diesen Weg verfolgen müssen, wenigstens genau in der Weise verfolgen müssen, wie ich ihn nunmehr (allerdings etwas einfacher und nach etwas anderen Bedingungen als der Theaterfreund aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts) kurz vorzeichnen möchte: mit exakter Benutzung der drei Etappen als wesentliche Arbeitspunkte — daß der einzelne Künstler jedesmal, für jede Aufgabe diesen Weg geht — daß er ihn gerade in dem Tempo, überhaupt in einem bestimmten Tempo, daß er ihn mit gleichmäßiger Zeiteinteilung abschreitet. Nichts wäre unsinniger als dieses. Eins aber kann nicht ernsthaft bestritten werden: der Weg vom ersten maßgebenden Eindruck des Vorwurfs bis zur fertigen Kunstleistung ist dennoch bis zu gewissem Grade festgelegt — für jeden Künstler allerdings besonders und vielfach auch für die besondere Rolle besonders festgelegt. Er muß durchlaufen werden: mehr oder weniger schnell, mehr oder weniger mühsam, mit mehr oder weniger langem Aufenthalt an den Hauptstationen.

Für unsere Theorie — die gerade hier manchen „Praktikern" vielleicht noch grauer erscheinen wird als an anderen Stellen dieses Buches, die aber zum Grundverständnis der Bühnenkunst meiner festen Überzeugung nach für viele Lieb-

haber des Theaters recht fruchtbringend werden dürfte — für unsere Theorie kann es sich natürlich nur um eine Art von Normalweg, vielmehr um die Darstellung und Paraphrasierung eines Schemas handeln, das auch dann noch nicht ohne weiteres als Prinzip außer Gültigkeit zu setzen sein und gleich vollends für unsere Zwecke seinen Wert verlieren wird, wenn irgend ein selbstherrlicher Anfänger die eigene Methode zu schaffen nicht sofort mit unserer Vorlage zur Deckung zu bringen vermag.

Ich will hier also einfach den typischen Fall darzustellen versuchen, um den sich die vielen Einzelfälle der verschiedenen schauspielerischen Individualitäten als Norm gruppieren. Dieser typische Fall ist — ich betone es nochmals — konstruiert. Gewiß. Was an dieser Stelle über das Schaffen des Schauspielers gesagt und geklärt werden soll und muß, kann jedoch am besten und leichtesten an einem solchen Schema abgemacht werden. Vielleicht dürfte sich dann für den einsichtigen Künstler zum Schluß dennoch herausstellen, daß unsere drei Knotenpunkte auf irgend eine Weise, und wenn auch noch so flüchtig, von jedem echten Schauspieler zu passieren sind. Mag er jedesmal im einzelnen bald hier, bald dort länger verweilen müssen — mag an dieser oder jener Etappe größere Mühe und Arbeit seiner warten.

Die früheste Stufe in der Ausgestaltung der schauspielerischen Aufgabe wird gekennzeichnet durch das Moment der ersten Rezeption.

Der darstellende Künstler liest das Stück — nicht etwa nur seine Rolle — und läßt sich von der ihm zur Gestaltung übergebenen Figur packen und überwältigen. Das Wahlverwandte, vor allem das Kernhafte des dichterischen Charakters dringt auf ihn ein und wird sogleich in, mit und durch ihn lebendig: er erscheint in der Figur, die Figur erscheint in ihm.

Sofort geht also eine Veränderung im Schauspieler vor sich. Zunächst wohl derart, daß er unter dem Eindruck der fremden, ihm vom Dramatiker zur Bühnen-Darstellung überwiesenen Menschlichkeit manche seiner eigenen Züge, die gar nicht zu der Vorlage stimmen, unterdrückt — daß er andere dagegen wieder, die ihm im ersten Augenblick auch aus der neuen Figur entgegenspringen, verstärkt und unterstreicht.

Diese neue Figur ist also auf dieser ersten Stufe gleichsam nur eine, wenn auch häufig sehr starke Modifizierung der alten Figur: des Darstellers. Es handelt sich eigentlich um nichts weiter als um eine Variation seiner selbst: und zwar unter dem Druck einer Art von Suggestion, eines starken Affekts.

Dieser ganze Vorgang hat aber noch nichts unmittelbar Künstlerisches, sondern nur etwas

Natürliches. Was bisher geschehen ist, trifft bei jedem empfindungsfähigen, leicht affizierbaren Menschen zu. Deshalb braucht man noch kein Künstler, kein darstellender Künstler zu sein. Hier herrscht ausschließlich der erste und verhältnismäßig rohe Eindruck, der gewiß hin und wieder zu einem wirklich schönen Ausdruck gelangen — der sogar in irgend welchen Details auch einmal eine künstlerische Note zeigen kann. Aber immerhin doch nur zufälligerweise. Denn als Ganzes bietet diese Stufe schon deswegen künstlerisch Unzulängliches, weil sie noch nichts Geschlossenes darstellt, weil noch manches fehlt, was die individuelle Disposition des betreffenden Künstlers nicht ohne weiteres spontan zu liefern vermag, und weil ferner im Affekt überhaupt keine künstlerische Darstellung, sondern nur eine natürliche Darstellung möglich erscheint. Das Kunstwerk wird im Affekt gezeugt, aber nicht aus dem Affekt heraus sofort geboren.

Der Schauspieler steht nun aber auf dieser ersten Sprosse seiner künstlerisch-produktiven Tätigkeit noch unter dem Banne des unmittelbaren Eindrucks und kann somit zunächst nur diesen Eindruck wiedergeben. Es bleibt hier bei der einfachen Modifikation der eigenen Persönlichkeit und kommt nicht zu einer Neu-Individualisation, nicht zu einem Allumfassen der dichterischen Gestalt: nicht zu einer Objektivation der Figur.

Je weniger stark nun das individuelle Moment in der dichterischen Gestalt wirksam ist, je mehr irgend ein Typus, irgend eine abstrakte Idee personifiziert werden soll und je mehr sich dies Typische in der ganzen Natur des nachschaffenden Künstlers angelegt findet — um so eher wird schon diese früheste Stufe bis zu gewissem Grade eine sofortige Darstellung zulassen, für eine sofortige Darstellung leidlich genügen. Schillersche Helden sind daher, nach Bewältigung der technischen, besonders sprechtechnischen Anforderungen wohl relativ am leichtesten und schnellsten einigermaßen bühnenreif zu machen.

Leider kann man nun nicht leugnen, daß die größte Zahl unserer Schauspieler nicht viel über diese Stufe hinauskommt. Der wahren Künstler und — der fleißigen Künstler sind stets nur wenige gewesen und werden stets nur wenige sein. Und doch fängt das tiefe, schwere künstlerische Arbeiten, Ausarbeiten auf dieser Stufe erst an.

Daß nun besonders weibliche Schauspieler vielfach nur auf dieser frühesten Stufe stehen und ihr Lebelang stehen bleiben, daß sie tatsächlich auch ziemlich gut und ziemlich lange damit auskommen, hat mehrere Gründe. Zunächst ist die Frau mit ihrem reicheren Gemütsleben lyrisch-empfänglicher, das heißt für stärkere und auch wohl ausgedehntere, umfassendere Empfindungsreihen disponierter als der mehr reflektierende, phantasieärmere Mann. Ferner dürfte das

Weib mit seinem viel feiner organisierten Instinktvermögen, mit seinem höher entwickelten Geschmack und besser reagierenden Taktgefühl stets leichter schon im bloßen Affekt das Richtige treffen als der bei all diesen Dingen ungemein schwerfälligere Mann. Die Gestaltung einer dichterischen Figur aus dem bloßen Affekt heraus kann daher beim Weibe einen an sich höheren Grad der absoluten Künstlerschaft erreichen als beim Manne, wo auf dieser Stufe, wie wir sahen, höchstens in Einzelheiten einmal etwas wahrhaft Künstlerisches zustande kommt.

Ferner sind aber ganz von selbst die weiblichen Dichter-Charaktere auch mehr auf das lyrisch-pathetische Moment gestellt, sie gruppieren sich etwas enger um die Norm des Nur-Weiblichen als die meist viel differenzierter angelegten Männer-Figuren um die Norm des Nur-Männlichen: sie tragen eben alle dem ausgesprochenen, scharf formulierten Grundtypus Weib in schnell erkennbarer, schnell gefühlsmäßig faßlicher Weise Rechnung. Die weiblichen Dichter-Charaktere können daher von einer empfindungsstarken Schauspielerin leichter und völliger mit einem ersten Wurf erschöpft werden.

Aus diesen Voraussetzungen ergibt sich nun für die schauspielerische Praxis zweierlei: Wir haben einerseits sehr wenig ganz große weibliche Bühnenkünstler, weniger als männliche. Ich will nicht mißverstanden werden:

man findet natürlicherweise auch ganz große weibliche Bühnenkünstler — wer wollte das leugnen — nur, meine ich, aus den angegebenen Gründen relativ weniger als männliche. Und wir haben andererseits verhältnismäßig viel gute Durchschnitts-Schauspieler weiblichen Geschlechts, jedenfalls auffallend mehr weibliche als männliche.

Wo aber wirklich einmal weibliche Individualitäten komplizierterer Natur darzustellen sind, wo es auf das Zusammenfassen von einer Reihe oft widerstrebender Züge zu einem hohen künstlerisch-einheitlichen Gebilde hinausläuft: da versagen die meisten Schauspielerinnen. Da genügen die eben erörterten Gaben und Bedingungen nicht. Da bedarf es echtester Künstlerschaft, echtester Intuition. Und die trifft man bei den Frauen relativ seltener als bei den Männern.

Die Frau versagt eben im allgemeinen sofort, wenn es irgend etwas unmittelbar Selbstschöpferisches abzuleisten gibt. Hier, im großen, triumphiert sofort der künstlerisch überlegenere Mann. Im Nachschaffen dagegen wird sie von ihrem ausgezeichnet durchgebildeten Instinktleben meist gut geleitet, meist besser geleitet als der Mann.

Wir sehen also, wie wenig diese früheste Stufe schauspielerischen Schaffens schon im allgemeinen auszureichen vermag. Ganz unbrauchbar erscheint sie nun aber für die moderne Kunst.

Das Kunstideal einer Zeitepoche wird stets mit Recht als ein Produkt des jeweiligen Kulturzustandes angesprochen. Was uns heute im Menschheitsgetriebe in erster Linie interessiert, ist aber die selbstbewußte Persönlichkeit. Wir fragen nicht mehr: Zu welchem Typus Mensch gehörst du oder du? sondern: du Mensch, was tust du in diesen, jenen oder anderen Verhältnissen? wie bist du zu diesen, jenen oder anderen Menschen? warum bist du so? du, gerade du Mensch — nicht ein anderer, denn der ist anders — zu dir anders und zu anderen wieder anders... Als eine der größten Errungenschaften unserer Zeit preist man das allmählich der Allgemeinheit aufdämmernde Verständnis für die individuelle Seelentätigkeit des Menschen, für ihre Ursachen und Erscheinungen. Wenn es sich auch vorläufig nur um ein gewisses Verständnis für diese Dinge handelt — um das Geltenlassen verschiedener psychischer Verfassungen für verschiedene Menschen. Denn mit der Erkenntnis, mit den Ergebnissen der wissenschaftlichen Psychologie ist es in unseren Tagen ja noch herzlich schwach bestellt. Hier breitet sich noch ein weites schönes Feld für menschliche Geistes-Betätigung vor unseren erkenntnistrunkenen Blicken aus.

Da infolgedessen die Dichterfiguren des modernen Dramas das Typische ebenfalls so gut wie ganz abgestreift haben, oder besser gesagt, da hier der Typus im Individuum aufgelöst erscheint,

so genügt selbstverständlich für den nachschaffenden Künstler nicht mehr die schnellfertige bloße Reaktion auf dieses oder jenes Typische im ersten Affekt und die einfache Darstellung des spontan Empfundenen aus diesem ersten Affekt heraus. Solche Schöpfungen ergeben, wenn sie überhaupt in einer gewissen äußeren Abrundung zustande kommen, Karikaturen, Monstra — aber keine Menschen von unserem Fleisch und Blut.

Meistens wird aber eine hinreichend starke, spontane Empfindung für die Gestalten eines modernen Dramas gar nicht eintreten können, weil eben bei seinen differenziert angelegten Charakteren das spontan erregende Moment so gut wie ganz fehlt. Die modernen Dichterfiguren erfordern eine Analyse, erfordern eine seelische Obduktion. Und so fühlt sich der Schauspieler im neueren Drama schon von selbst auf den Arbeitsweg gedrängt. Ihm dürfte sich bei der ersten Apperzeption jedesmal nur eine mehr oder weniger deutlich umrissene Gestalt zeigen, die nach individuellem Leben, nach individueller Ausgestaltung geradezu schreit.

Und nun kommt es jedesmal darauf an: Geht ein Künstler an die Arbeit, so gibt es eine Gestalt voller Wärme und Leben — macht sich dagegen der Routinier ans Werk, so gibt es ein Schema, ein Kunstprodukt, kein Kunstwerk — eine künstliche Figur, keine künstlerische Figur. Früher, in den Tagen der Gleim und Jacobi, im

Zeitalter der Flüche und Tränen, im Zeitalter der Kußfreundschaften und Liebesschwüre bis weit übers Grab hinaus: in vielen aus dieser und den folgenden Literaturperioden stammenden dramatischen Kunstwerken kam es auf ganz etwas anderes an. Eine Luise Millern ist leichter mit Hilfe der ersten Affektstufe darzustellen als eine Hedda Gabler.

Natürlich bleibt auch heute für den Schauspieler die Forderung des ersten starken Erlebens einer zum sinnfälligen Nachschaffen bestimmten Dichter-Figur durchaus bestehen. Nur kann dies dem ganzen Zeitgeiste nach nicht allein instinkt- und gefühlsmäßig geschehen. Dazu bedarf es einer Mithilfe der Reflexion. Der darstellende Künstler als komplizierter Organismus wird einer modernen dichterischen Gestalt mit kompliziertem Organismus nur reflektierend beikommen. Er muß sich seine Figur erarbeiten.

* * *

Die zweite Stufe im Schaffen des Menschendarstellers wird also charakterisiert werden müssen als das Moment der reflektierenden Durchdringung.

Der erste Affekt, die erste Rezeption ist vorüber. Der Künstler kommt zu sich selbst zurück, erwehrt sich der ersten impulsiven Eindrücke und versucht dadurch zum Herrn über sie zu werden, daß er vor allem einmal Klarheit über das Empfundene zu gewinnen strebt: er tritt also als

denkender Künstler seiner Aufgabe gegenüber. Die spontane naive Kunstbegeisterung weicht einer von Fall zu Fall fortschreitenden intimen Kunstbegeisterung. Das Ausschaffen beginnt: der künstlerische Kleinbetrieb — eine Wühl- und Bergmannsarbeit mühseligster Art, intensivster Potenz. Der Schauspieler will und darf ja nicht irgend einen Teil seines Selbst, auch nicht den besonders stark getroffenen Teil seines Selbst zur Darstellung treiben — er will und darf ja niemals das herausbringen, was zunächst den gewaltigsten Eindruck auf ihn gemacht, was vor allem anderen an seinem Wesen gerüttelt hat. Dies kann vielfach der wesentlichste Teil seiner Kunstleistung werden — wird aber nur in den seltensten Fällen die Aufgabe erschöpfen. Er als Subjekt soll ja vielmehr einen ganz anderen, einen ganz bestimmten Menschen mit seiner Körperlichkeit als Objekt darzustellen unternehmen.

Und hierzu bedarf es für den Schauspieler zunächst einer restlosen Klarheit über den Charakter der betreffenden Dichtergestalt nach Umfang und Einzelheiten — hierzu gilt es, den aufgegebenen Charakter bis ins Letzte zu erfassen, zu umfassen: hineinzuleuchten bis in die innersten Winkel und unscheinbarsten Falten seiner komplizierten seelischen Organisation.

Das Ziel dieser ganzen, für den schließlichen Erfolg so schwerwiegenden Arbeit auf der zweiten Stufe ist deshalb einerseits der peinlichst ge-

naue Aufschluß über das Wollen, über die Absicht des Dichters mit der Gesamtheit seines Werkes und mit der einzelnen Gestalt, das heißt gleichzeitig der peinlichst genaue Aufschluß über das nunmehr notwendige eigene Wollen, über die eigene künstlerische Absicht. Verlangt wird eine Durchdringung des Dramas und des betreffenden Charakters bis ins Einzelne und Tiefste, um dann auf der letzten Stufe wiederum die Zusammenfassung aller ermittelten Züge zu einem organischen künstlerischen Ganzen nach sich zu ziehen.

Gleichzeitig stehen dann andererseits die technischen Fragen zur Diskussion: Das Rüstzeug zur Menschendarstellung wird durchgegangen und ausgewählt — die verschiedenen Hilfen aus den verschiedenen Gebieten der Ausdrucksmittel zu bühnengemäßer und dichtergerechter Darstellung werden reguliert, kontrolliert und dann endgültig festgelegt.

Auf dieser zweiten Stufe wirkt also in erster Linie der Verstand — der vom Wesen der Kunst und Künste durchdrungene Verstand. Jetzt wird Schule gehalten. Der Instinkt, die sogenannte Inspiration oder Impression, wie man es gerade bezeichnen will, gibt — und wenn sie auch noch so intuitiv und stark auftritt, eintritt — stets nur etwas Einzelnes oder doch nur etwas Teilweises: jedenfalls Unausgeglichenes, Unvollständiges, Unabgerundetes. Erst der Gedanke faßt eine Summe einzelner Inspirationen zu einem künstle-

rischen Gesamtorganismus zusammen. Erst der Gedanke meistert allzu überquellende Gefühlsausbrüche und reduziert sie auf das künstlerisch Zulässige und Angemessene, erschließt aber auch gleichzeitig neue Gefühl-Sphären: er gleicht an und aus.

Was Philipp Stein in einer Würdigung Oscar Sauers über die Art mitteilt, wie dieser bedeutende Schauspieler in seiner Darstellungskunst Impression und sorgsam ausgeführte Studien zu einer restlosen Einheit zusammenzuschließen sich bemüht, hat etwas Bestechendes, Typisches. Es mag deshalb hier stehen: Sauer liest und überdenkt ein neues Werk immer und immer wieder, bis die Gestalt, die er darzustellen hat, völlig lebendig vor ihm steht: in ihrer ganzen Wesenheit, in ihrer äußeren Erscheinung, in Maske und Kostüm, in jeder Geste, in der Art ihrer Sprechweise. Und diese Gestalt sagt und tut dann nicht nur was im Buche vermerkt ist — sie sagt und tut alles, auch was nur zwischen den Zeilen steht. Auf diese Weise kommt der Künstler zu einer völlig greifbaren, gleichsam zu einer regulierten Impression, deren Ergebnis es nun für ihn darzustellen gilt. Dann erst geht er an das Memorieren seiner Rolle. Natürlich kann es auch jetzt vorkommen, daß er seiner Impression hier und da noch Lichter aufsetzt oder einige Schatten vertieft, bis das geschlossene Kunstwerk dasteht. —

Nachdem diese Arbeit der zweiten Stufe erle-

digt ist, schreitet der Künstler zur nächsten und letzten Stufe, zur Darstellung seines Menschen fort, um jetzt das eigentliche Problem seiner Kunst zu erfüllen: nämlich dem vollends klargelegten Charakter den Schein natürlichster Ursprünglichkeit, individuellsten Menschentums zu geben. Die Stufe der Reflexion wird so durch die künstlerische Tat selbst überwunden.

* * *

Die nächste und letzte Stufe wird hiernach charakterisiert werden müssen durch das Moment des eigentlichen künstlerischen Schaffens.

Was der Künstler auf der ersten und zweiten Stufe künstlerisch erschaut und erarbeitet hat, ist auf der dritten Stufe künstlerisch zu gestalten, darzustellen. Die gegenseitige Durchdringung der bisherigen Resultate aus den früheren Etappen ergibt also erst den eigentlichen Schöpfungsakt. Aus der Nutzbarmachung aller bisher durch Empfindungs- und Verstandeskräfte bloßgelegten Elemente ersteht durch eine dem Künstler immanente Gestaltungs-Fähigkeit der von anderen Menschen sinnlich faßbare, auffaßbare neue Charakter.

Die dritte Stufe liefert demnach zunächst die volle organische Durcheinander- und Zusammenarbeit der Ergebnisse aus den beiden ersten, den beiden Vorderstufen, liefert den Generalnenner, in dem alles aufteilbar ist — und dann die

diesen Ergebnissen entsprechende faktische Darstellung: die scheinbare Transfiguration, die scheinbare Verwandlung in einen anderen, in den verlangten Menschen mit Hilfe der verschiedenen Serien innerer und äußerer Darstellungsmittel.

Der Künstler kann nun auf zwei verschiedene Arten zu dieser höheren Einheit gelangen. Er kann, je nach seiner individuellen Veranlagung, auf den beiden Vorstufen mehr oder weniger intensiv verweilen, kann sie verschieden schnell passieren: er kann entweder von der machtvoll und zwingend eintretenden intuitiven, auf spezifischer Wahlverwandtschaft gegründeten Erfassung des Inhalts seiner Rolle als maßgebende Grundlage zu einer mehr ergänzenden, reflexionsmäßigen Ausgestaltung im einzelnen, zur Kleinarbeit fortschreiten — oder er kann bei schwächerer momentaner Impression erst nach minutiösem gedanklichen Durchforschen aller Einzelheiten zu einer Gesamtanschauung gelangen, die er nun kraft seiner Künstlerschaft nachzuerleben und zu gestalten vermag.

Dieser letzte Weg erscheint uns Nicht-Künstlern als der schwierigere. All die vielen kleinen scharfsinnigen Reflexionen sollen doch als ein großes Ganzes in monumentaler Einfachheit aufgehen. Und das dünkt uns heikel. Angemessener, leichter will uns der andere, der erste Weg vorkommen, wo

einem starken inneren Erleben die nachträgliche Ausdeutung Maß und Ziel setzt.

Was bei diesen beiden schauspielerischen Schöpfungsmethoden herausspringt, ist aber dasselbe — wenigstens theoretisch dasselbe: das Empfinden, Durch-Empfinden und das schließliche Ausgeben eines organischen künstlerischen Ganzen. Allein der dahin führende Weg ist in den beiden Fällen von einander abweichend.

Trotzdem werden sich hier in der Praxis für den genau hinhorchenden und genau hinsehenden Kunstfreund gewisse Unterschiede in der Wirkung aufzeigen lassen, weil die völlige Meisterschaft im Aus- und Angleich der gefühlsmäßigen und verstandesmäßigen Faktoren im schauspielerischen Schöpfungsvorgang so ungemein selten zustande kommt. Der wesentlich intuitiv schaffende Künstler, so will ich ihn der Kürze halber einmal nennen, scheint im allgemeinen der beschränktere, aber auch der hinreißendere, spontanere, der naturwahrere, gefühlsechtere zu sein — während der mehr reflektierend schaffende Künstler im allgemeinen der vielseitigere, aber auch verläßlichere, ruhigere, nüchternere zu sein scheint.

Welchem von beiden nun ästhetisch genommen der Vorzug einzuräumen ist, kann nicht so ohne weiteres entschieden werden. Das bleibt für jeden Genießenden wohl Sache des Geschmacks. Der eine Kunstfreund verzichtet lieber auf dieses,

der andere lieber auf jenes Moment — wenn er schon einmal verzichten muß. Und das muß er — muß er meistens. Nur von wenigen Gottbegnadeten ist der völlige Ausgleich aller wirksamen Kunstkräfte und Kunsthilfen vollzogen und wird er je vollzogen werden. Hier allein handelt es sich dann um wahre Kunst.

Roetscher zählt aus seinem Zeitalter Fleck und Ludwig Devrient zu den mehr intuitiv schaffenden, Iffland und Seydelmann zu den mehr reflektierend schaffenden Schauspielern. Heute möchte ich Matkowsky und die verstorbene Wolter zu jenen, Reicher, Bassermann, Kainz und die Dumont zu diesen rechnen. Für die Ganz-Großen finden wir in der Vergangenheit als Beispiel unseren Schröder und in der Gegenwart den ach zu früh verstorbenen Friedrich Mitterwurzer.

* * *

Hat der Schauspieler sich seinen Charakter auf irgend eine, auf seine Art als etwas Geschlossenes erfühlt, erjagt und erarbeitet, so darf er zur endgültigen Schöpfung selbst fortschreiten.

Erst die sinnfällige Gestaltung ad oculos et ad aures vermittelt den Effekt, den ästhetischen Effekt — trotzdem Lessing in seiner Emilia Galotti den Maler Conti zum Prinzen sagen läßt, daß es Raffael selbst dann zu einem großen Maler gebracht hätte, wenn er auch ohne Hände geboren wäre. Dieser fein geschliffene Ausdruck trifft nur

für die eine Seite allkünstlerischer Betätigung, nur für die innere Seite zu. Er hebt die Phantasietätigkeit, die Macht kunstschöpferischen Wollens und Könnens auf Kosten einer endgültigen Gestaltungskraft weitaus in den Vordergrund. Etwas zu Unrecht. Der psychischen Begabung des Künstlers hat eine physische Begabung parallel zu laufen. Die physische Begabung äußert sich für den Maler in dem Vorhandensein und in einer ständigen Gebrauchsfähigkeit geübter Augen und williger Hände, für den Schauspieler gar in der unbeschränkten Bereitschaft einer ganzen willigen Körperlichkeit, die ja hier nicht sowohl Mittel zum Zweck, sondern unmittelbar Zweck der Kunstschöpfung selbst ist.

Auch wenn man dahin neigt, diese Seite der Künstlerschaft zu einer handwerksmäßigen zu stempeln — was doch wohl kaum das Richtige trifft — so wird man trotzdem die unbedingte Notwendigkeit ihrer möglichst gründlichen Durchbildung zum Besten der künstlerischen Leistung nicht gut bestreiten können. Gerade für den Menschendarsteller bildet das Beobachten und Ausgestalten der technischen Seite in seiner Kunstübung einen wesentlichen Teil der Studien — gerade bei ihm bedeutet die Festigkeit und Geschmeidigkeit der körperlichen Konstitution vieles, wenn nicht alles. Wäre schon Raffael ohne Hände niemals ein Maler geworden, so kann aber noch viel weniger der zur Schauspielkunst innerlich Befähigte ohne entspre-

chende äußere Disposition und ohne Durchbildung seiner natürlichen Darstellungsmittel einen praktisch verwendbaren Schauspieler ergeben. Anders schon liegt die Sache mit dem Dichter und schaffenden Musiker, wo sich das materielle Moment mehr und mehr verflüchtet und verinnerlicht.

Man faßt nun gewöhnlich das wichtigste Prinzip beim eigentlichen Schaffen des Menschendarstellers in die Grundfrage zusammen: Soll der Schauspieler in oder über der Rolle stehen?

Lessing drückt den Grundbegriff der Menschendarstellung in einer Fußnote zur „Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus“ folgendermaßen, und zwar mit einer geradezu erstaunlichen Knappheit und Kürze aus: „Denn dieses eben macht die Vollkommenheit der Schauspieler, wenn die Zuschauer eine wahrhafte Geschichte und keine Vorstellung einer erdichteten Begebenheit zu sehen glauben. Die Schauspieler aber müssen es niemals aus den Gedanken lassen, daß sie nur vorstellende Personen sind und auch ihre Vorstellungen so wahrscheinlich machen müssen, daß sie den Zuschauer zu hintergehen imstande sein können.“

Hier steht es deutlich: der Zuschauer soll hintergangen werden. Der Schauspieler muß aber wissen, daß er hintergeht — im ganzen und in jedem Augenblick. Er hat eben Schöpfer und Ge-

schaffenes zugleich zu sein: Schöpfer, der schafft, das heißt mit Bewußtsein, mit künstlerischem Bewußtsein schafft und gleichzeitig Geschaffenes, das als künstlerische Tat vom Schöpfer wiederum losgelöst erscheint. Es handelt sich da um eine schier unglaubliche Leistung des Künstlers: Ein Selbst (Schöpfer) und wieder ein Nicht-Selbst (Geschaffenes) in eins, mit eins zu bedeuten.

Alles Schaffen, besonders alles künstlerische Schaffen ist niemals bewußtlos, sondern stets bewußtvoll. Diese Grundforderung an den künstlerischen Tatenmenschen macht die Schauspielleistung wegen ihrer in der gesamten Kunstübung einzigartigen Bedingungen zu einem der allerproblematischsten Kunstzweige. Alles im Theater steht eben auf dem Schein: vor allem natürlich auch das Tun des Schauspielers. Er scheint für uns Zuschauer seine Rolle faktisch durchzuempfinden — wenigstens sollte es allemal so scheinen. Und in Wirklichkeit steht er doch darüber — sollte er wenigstens darüber stehen.

Die Auflösung dieses Dualismus kann natürlich wiederum nur ganz wenigen gelingen — und gelingt, wie der Augenschein allerorten lehrt, in der Tat nur ganz wenigen. Die Leute, die eine ursprüngliche Anschauung von der darzustellenden Dichterfigur durch kritisch-zersetzende Kleinarbeit eines lebhaften Geistes zu zergliedern und dann wieder um so stärker zu verdichten — die auf

Grund eines starken ersten Eindrucks den Charakter durch feinsinnige Reflexion über alle seine tausend Regungen und Gegenregungen zu einer Totalität zu treiben und diese Totalität dann als solche nach- und durchzuerleben und adäquat zu gestalten vermögen: diese Leute kann man für jedes Zeitalter noch mit Hilfe der Zahleneiner festlegen.

Die meisten Schauspieler werden auch hier den mehr intuitiv schaffenden oder den mehr infolge reflektierenden Arbeitens zu einem gewissen Ergebnis gelangenden Künstler verraten. Der eine steht zu viel in der Rolle: die Ausgeglichenheit mangelt, er erdrückt die Zuschauer mit gewiß wuchtigen und manchmal ergreifenden Teilschöpfungen, ohne aber der Dichterfigur im ganzen gerecht zu werden. Die einheitliche Gestaltung eines Charakters von Anfang bis zu Ende bleibt dieser Art von Darstellern, die jedesmal wieder in ihrer Rolle untertauchen, gewöhnlich versagt. Der naturalistische Darsteller — so wollen wir ihn einmal nennen — ist daher unzuverlässig und spielt ungleichmäßig. An einem Abend ist er aufgelegt, am andern nicht — in der einen Szene hat er treffliche Momente, in der andern fällt er ab. Eine Leistung aus einem Guß aber kann er niemals, oder doch nur in verschwindenden Fällen zustande bringen, wenn nämlich die Rolle zufällig einmal ganz seiner Individualität-Sphäre entspricht und er selbst gemütlich und körperlich gleich gut aufgelegt ist.

Der andere steht zu sehr über der Rolle: er bringt zwar alles, was er bringen will und kann — die bisher unorganisch neben einander liegenden Elemente aber zu einem inneren Organon durch den hindurchschlagenden Funken künstlerischer Genialität zusammenzuschließen — das vermag er nicht. Er dürfte zwar niemals oder selten etwas versehen, und da er alles wohl überlegt, für alles seine Gründe hat, auch stets mit fertigen, an sich abgerundeten Leistungen aufwarten. Aber eins wird seiner Schöpfung immer fehlen: der große Zug, der niemals durch eine, wenn auch noch so große Summe korrekter und schöner Einzelheiten zu erreichen ist, der allein aus der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit des Schauspielers, aus einer augenblicklichen schöpferischen Betätigung resultiert und die ausgeklügelten Einzelheiten in höherem Sinne erst zweckvoll macht — sie unter einheitlichen, intuitiv wirksamen Willen zwingt.

VI.

Nach all dem Voraufgegangenen und aus dem Wesen des ganzen Kunstzweiges heraus ergeben sich nun folgende notwendige Bedingungen für den Menschendarsteller als künstlerische Persönlichkeit:

Der Schauspieler muß vor allem dem Dramatiker darin gleichen, daß auch ihn ein starker Sinn für das Dramatische, für das Dramatisch-Wirksame auszeichnet. Fehlt dieser Instinkt für das Charakteristische, für das Zweckvolle in der Bühnenkunst, so mag er beim Vorhandensein der übrigen Mittel ein guter Vorleser, ein trefflicher Rezitator werden — ein Schauspieler aber wird er nie. Gerade so wie der Dichter, dem diese Begabung mangelt, bemerkenswerte epische oder lyrische Leistungen aufweisen, niemals aber ein von innen her wirksames Bühnenstück zustande bringen kann.

Dieser Sinn für das Dramatische muß dann jedesmal getragen werden von einer Persönlichkeit, und zwar von einer schauspielerischen Persönlichkeit. Wir dürfen hier jedoch

nicht etwa an das denken, was wir gemeinhin unter „Persönlichkeit" verstehen. Dieser Begriff des bis zu gewissem Grade originellen, in sich geschlossenen, abgeschlossenen und, wenn man will, selbstherrlichen Menschen gibt für unser Ideal der schauspielerischen Persönlichkeit einerseits zu viel, andererseits nicht genug: Eine allzu starke, fertige und durchweg ausgeprägte Individualität wird einerseits zu sehr und allein auf sich selbst stehen und nicht die nötige Verwandlungsfähigkeit besitzen, andererseits aber auch keinen Blick und kein rechtes Verständnis für anders geartete Menschen zeigen. Beides muß aber der schauspielerischen Persönlichkeit und zwar in ausgeprägtestem Maße eignen.

Zu den weiteren inneren Bedingungen der Menschendarstellung zählt dann in erster Linie das Vorhandensein eines leicht erregbaren, selbstschöpferischen Phantasie-Vermögens. Gefordert wird ja vom Schauspieler nicht nur die Fähigkeit des Nachempfindens fremder, ihm von anderer Seite aufgedrungener Phantasiebilder, sondern die Fähigkeit der Ergänzung und Abrundung von gegebenen Vorstellungs-Komplexen zu logisch und psychologisch richtigen Vorstellungsreihen mit steter Rücksicht auf die Wirklichkeit, und besonders die Fähigkeit der Verknüpfung von verschiedenen Vorstellungen und Eindrucken zu einem, in jedem Augenblick des Handlungsverlaufs deutlich erkennbaren organischen Ganzen. Verlangt

wird: restloses Umgrenzen und Ausgestalten sowie Durchsichtigkeit und Stabilität der inneren Anschauung.

Dazu bedarf es in allererster Linie feinsten Gefühls und wahrsten Kunstsinnes — eines ausgesprochenen Instinktes für das künstlerisch Echte, ästhetisch Angemessene. Ich nenne es im weitesten Sinne: Geschmack — erlesenster, geläutertster, objektivster Geschmack — Geschmack in umfassendster Weise: im großen und ganzen und in jedem einzelnen Falle — als Funktionen eines fein, subtil und exakt reagierenden ästhetischen Gaumens. Dieser treffsichere Geschmack und, was hinzu kommen muß, der ausgesprochene Sinn für das Wahre und Natürliche, geben zwar ein wesentliches Kriterium für jede Kunstübung ab, müssen aber wieder einmal vor allen dem Schauspieler zugehören, der es in seiner umfassenden künstlerischen Praxis, wo die Aufgaben ständig variieren und wechseln, ohne diese Bedingungen niemals zu etwas Fruchtbarem, Durchschlagendem bringen wird. Wieviel von einander oft grundverschiedene Gestalten hat er nicht im Laufe von nur einer Spielzeit zu liefern! Und was er hier schafft, soll doch jedesmal wahr und schön, selbstverständlich und schön sein. Nicht also etwa nur schön. Nicht selbstverständlich Schönes kann sehr häßlich und selbstverständlich Häßliches kann sehr schön wirken.

Wir verurteilen daher vom künstlerischen

Standpunkt aus nichts herber und unnachsichtlicher als das unselige Bestreben, auf Kosten der Wahrheit schön und auf Kosten der Schönheit wahr zu sein: das heißt stets blenden oder überraschen zu wollen. Jedes Klügeln und jedes Raffinement macht etwas Einzelnes, Besonderes, Untergeordnetes zum Selbstzweck, ist also unkünstlerisch.

Worauf es stets ankommt, ist das Herausschälen des Wesentlichen, Maßgebenden, des Essentiellen im Kunstwerk. Diese Forderung setzt im Künstler von selbst einen Instinkt für das Grundlegende, Fundamentale voraus: ein Beurteilungs- und Beobachtungs-Vermögen. Ich will es einmal geistige Sehkraft, geistige Scharf- und Weitsichtigkeit nennen. Die Künstler müssen schlechterdings mehr und müssen auch genauer sehen, als wir gewöhnlichen Menschen. Diese Fähigkeit intensiveren Schauens und Erlebens zeichnet sie ja vor uns anderen besonders aus.

Der Schauspieler verlegt sich nun dem ganzen Wesen seiner Kunst entsprechend vorwiegend auf die Ergründung des Allmenschlichen und des einzelnen Menschen. Sein Streben ist Menschen-Kenntnis, Menschen-Erkenntnis — die er natürlich wiederum niemals erlangen kann, ohne sich selbst zu beobachten. Erst die Selbstbeobachtung und Selbstkontrolle gibt ihm die Mittel

an die Hand, auch andere Personen einigermaßen richtig einschätzen zu können.

Auf dreierlei hat der Schauspieler demnach vor allem zu achten: auf die Menschen überhaupt, auf andere, wenn möglich bedeutende Kunstkollegen und schließlich nicht zuletzt eben auf sich selbst.

Er muß zunächst die Menschen beobachten — die Menschen als Erscheinungen und bei ihrem Tun, bei den Verrichtungen der Täglichkeit und des Berufes oder Standes. Wie jeder Künstler — mehr noch als die übrigen Künstler, braucht der Schauspieler Modelle.

Dann wird er ferner seinen Kunstkollegen, vornehmlich denen vom selben Rollengebiet, auch wohl berühmten Darstellern einer bestimmten Figur manches absehen können. Doch muß er sich dabei stets sagen, daß der eine Schauspieler vom anderen durchschnittlich nur absehen kann, wie dieses oder jenes nicht gemacht wird — niemals oder doch ungemein selten, wie es gemacht wird. Im ganzen dürfte sich der zweifellos nicht übertrieben große Gewinn bei der Kontrolle anderer Künstler-Leistungen vielleicht sogar darauf beschränken, daß der Beobachtende einmal zu einer möglichst objektiven Anschauung kommt und den Kritiker spielt, daß er überhaupt gelegentlich etwas Treffliches, Schönes, Großes oder etwas Minderwertiges, Häßliches, Kleines im vollen Rahmen der Szene dargestellt sieht, daß er einmal

Zuschauer ist. Die Bühnenkünstler, auch die Regisseure, gehen durchweg viel zu wenig ins Logenhaus.

Elementar - Verrichtungen des Schauspielers sind hier natürlich nicht gemeint. Solche Dinge kann er selbstverständlich lernen und muß er sogar den übrigen, den älteren, erfahreneren ablernen. Nie darf er aber ohne Schaden für sich und seine Leistung einen originellen, dem anderen Darsteller ureigenen Zug oder gar dessen ganze Manier einfach übernehmen und restlos, unverändert, unmodifiziert kopieren. Nichts könnte unsinniger und verfehlter sein. Denn das menschliche und künstlerische Wesen des Nachahmers wird sich kaum jemals mit der ganzen Art des Vorbildes decken, so daß schon aus diesem Grunde, selbst bei genauestem Studium der gegebenen Leistung, kein vollsaftiges Gebilde entstehen kann. Und schließlich sind doch immer die verschiedenen Ausdruckssymbole in ihrer Originalität auch des einzelnen Schauspielers ureigenstes Eigentum. Sie lassen sich nicht ohne weiteres adoptieren, verpflanzen. Was bei jenem angebracht und schön ist, erscheint uns bei diesem häßlich und verwerflich. Eine Bewegung, die dort große Wirkung erzielte, geht hier spurlos vorüber. Was der einen schauspielerischen Individualität recht, ist der anderen noch lange nicht billig.

Dieses absolut unkünstlerische Nachahmen fremder Leistungen und Einfälle pflegt aber auch

in der künstlerischen Praxis nur selten rechten Erfolg zu haben. Die Genießenden, wenigstens die feinsinnigeren unter ihnen, sind in solchen Fällen doch nicht so leicht zu hintergehen. Dem klaren Erkennen der Absicht folgt bei ihnen jedesmal die Verstimmung auf dem Fuße. Der Künstler hat ein für allemal verspielt — schon rein ästhetisch genommen.

Man kann nämlich dieses ganze Verfahren noch moralisch bewerten. Und auch hier wird das Ergebnis für den betreffenden Künstler wenig schmeichelhaft sein. Wir stoßen gerade in unseren Tagen bei der Beurteilung dieser Frage mit Recht auf eine große Rigorosität. Die Ehrlichkeit und Eigentümlichkeit einer Kunstleistung gilt uns als erste, als ganz selbstverständliche Bedingung.

Dahingegen wird der Schauspieler, wie gesagt, falsche Auffassungen, im ganzen und einzelnen, an einem anderen Darsteller immerhin beobachten und derartige Erkenntnisse manchmal bis zu gewissem Grade seiner Kunst nutzbar machen können — indem er sich bei Gelegenheit vielleicht sagt: dieses oder jenes vermeide ich, weil es der dichterischen Absicht oder meiner Künstlerschaft nicht entspricht, dafür setze ich, vielmehr dieses oder jenes an die Stelle. Oder: diese Linie verfolge ich nicht, sondern jene. Sie ist keinesfalls die meine . . .

Viel wichtiger bleibt für den Menschendarsteller stets die Selbstbeobachtung, Selbst-

schätzung, Selbsteinschätzung. Er kann zu Nutz und Frommen seiner herrlichen Kunst viel weniger von anderen, als von, an und aus sich selber lernen. Sein vornehmstes Studienobjekt bleibt immer: er s e l b s t.

Worauf es für den Schauspieler wesentlich ankommt, ist doch folgendes: Wie mache ich (Schauspieler) dies und das — wie pflege ich als persönlicher Mensch mich, meine Stimmungen und Gefühle auszugeben — welche Variationen kann ich mit meinen Ausdrucksmitteln gegebenenfalls anstellen, um anders geartete Menschen mit anderen inneren und äußeren Vorgängen sinnfällig zu machen? . . . Denn jeder Künstler muß sein Material kennen, muß wissen, was er ihm getrost zumuten und was er ihm wieder nicht zumuten darf, ohne die künstlerische Wirkung zu gefährden.

Anders gefragt: wie lerne ich (Schauspieler) mich selbst bezwingen? Wie bringe ich es durch Ausschalten, Einschalten, Modifizieren, wenn es sein muß sogar durch Vertuschen von Realien und Irrealien meiner Persönlichkeit zur Darstellung eines ganz anderen Menschen? Kurz: wie gelange ich zur Herrschaft über meine Persönlichkeit? Denn nur wer vollauf Herr seiner selbst ist, vermag dieses Selbst oder Teile davon mit Fug aufzugeben oder zu unterdrücken. Ich kann auch in diesem Falle nur die Dinge fahren lassen, die ich besitze.

Und was schließlich dann auch noch dazu

kommt: Wie steigere ich (Schauspieler) vor allem meine inneren und äußeren Mittel? wie gelange ich zu höheren Leistungen? Denn dahin will ich doch als strebend mich Bemühender. Die Antwort: Indem ich mich eben als künstlerische Gesamt-Persönlichkeit weiter zu bringen versuche. Die Grenzen der Individualität bezeichnen doch auch die Grenzen des ganz bestimmten künstlerischen Schaffens.

Als einziges Mittel zur Erreichung all dieser Ziele offenbart sich dem Schauspieler nur immer wieder das Festlegen und Ausbilden, Ausweiten der eigenen Persönlichkeit: der Kultus der Persönlichkeit. Erkenne dich selbst — bleibt also die Grundforderung für den Schauspieler. Er ist ein großer ewiger Egoist — das Ich sein ein und alles.

* * *

Die eben skizzierten Voraussetzungen der Menschendarstellung haben nun wohl am besten aus einer möglichst gleichmäßigen, im Grunde daseinsfreudigen und leichtsinnigen Gemütsverfassung des Schauspielers zu entspringen — wo ich das Epitheton „leichsinnig“ wörtlich, also ohne den tadelnden Beigeschmack zu verstehen bitte. Für ihn ist zweifellos das von sehr wesentlicher Bedeutung, was man im gewöhnlichen Leben mit „glücklichem Temperament“ bezeichnet. Er nimmt am besten das Leben heiter und seine Kunst ernst. Nicht um-

gekehrt, wie es Schiller bei der Wiedereröffnung der Weimaraner Schaubühne in seinem Wallenstein-Prolog aussprach. Denn dem schaffenden Künstler tut das gewöhnliche Leben mit seinen Kapricen und Schikanen nichts, darf ihm nichts tun. Er muß sich dagegen schützen, isolieren: gewiß am besten durch jene ewige Laune, jene sich immer gleichbleibende Rosigkeit der Grundstimmung. Das alte Kommersbuch legt es dem Bühnenkünstler in den Mund: Ungeheure Heiterkeit ist meines Lebens Regel . . .

Schon Goethe spricht zu Eckermann von der Notwendigkeit einer „freien Stimmung" beim Schauspieler, die dann auch im Genießenden „befreiend" wirkt. Er sagt: „Ich habe Unzelmann gesehen, bei dem es einem immer recht wohl wurde, und zwar durch die große Freiheit seines Geistes, die er uns mitteilte. Denn es ist mit der Schauspielkunst wie mit allen übrigen Künstlern: was der Künstler tut oder getan hat, setzt uns in die Stimmung, in die er selber war, als er es machte. Eine freie Stimmung des Künstlers macht uns frei, dagegen eine beklommene macht uns bänglich."

Und ganz abgesehen davon, daß überhaupt nur der frei-froh-frisch gestimmte Künstler eine erlösende Wirkung zu erzielen und den Menschen am Menschlichen zu packen vermag, ist gerade wieder dem Schauspieler die Gottesgabe einer gleichbleibenden, gut temperierten Gemütsverfassung besonders bedeutungsvoll, doppelt unentbehrlich — dem

Schauspieler, der nur zu oft im Tagesdienst der Kunst schmachtet und mehr wie jeder andere Künstler auf Wunsch einer zahlenden unerbittlichen Menge und auf einen durchgehends noch sehr wenig humanen Kontrakt hin jeden geschlagenen Abend zu einer Schaustellung gezwungen wird.

Allerdings kann man sich schließlich auch denken, daß ein großer Wille zur Kunst und eine stark arbeitende Kunstbegeisterung und Phantasietätigkeit im Augenblick der Anforderung den Mangel eines glücklichen Temperaments zur Not gewissermaßen zu kompensieren vermag. Wie es ja tatsächlich sehr hypochondrische Schauspieler gegeben hat und noch gibt. Sie gehören aber trotzdem wohl zu den Ausnahmen, die uns die zugehörige Regel nur umso untrüglicher erscheinen lassen.

* * *

Dem künstlerischen Temperament — unter diesen Begriff will ich die bisher durchgesprochenen Bedingungen zur Menschendarstellung einmal kurz zusammenfassen — muß nun noch eine andere Fähigkeit zur Seite treten, die gleichsam für die Beschaffung des nötigen Materials zur Betätigung des Temperaments zu sorgen hat: das Gedächtnis. Heinrich Laube faßt diese Forderung gelegentlich so zusammen: „Die Gedächtniskraft ist für den Schauspieler so wichtig wie die Blutbeschaffenheit für den Menschen. Wenn die Worte dem Schauspieler nicht ohne Schwierigkeit gegenwärtigs ind, so ist er im einzelnen wie im ganzen

gelähmt. Er ist dann wie ein Soldat, der schießen soll und mit dem Laden nicht fertig wird.“ Diesem anschaulichen Satz bleibt kaum noch etwas hinzuzufügen.

Temperament und Gedächtnis geben also dem Schauspieler das elementare innere Rüstzeug zur Ausübung seines Berufes. Und wenn schon beide Kriterien überhaupt unerläßliche Bedingungen zur höheren Kunstübung auf der Bühne sind, so kommt bei den heutigen äußeren Verhältnissen des Theaterbetriebes der junge Schauspieler ohne diese Dinge schon gar nicht aus und weiter. Er kann nämlich ohne ihre Hilfe die Provinzjahre nicht absolvieren: denn hier werden an das Memorier-Vermögen bei dem ungemein schnellen Spielplan-Wechsel ganz ungeheuerliche Anforderungen gestellt, die nur ein vorzüglich, schnell und exakt arbeitendes Gedächtnis einigermaßen abzuleisten vermag. Ferner gehen aus demselben Grunde die Stücke durchweg in so unvollkommener Einstudierung über die Bretter, daß der einzelne Schauspieler nur durch ein lebhaftes und starkes Temperament zu einigen Wirkungen gelangen kann.

* * *

Der Schauspieler soll nun aber den Charakter in einer Art von künstlerischen Suggestion nicht nur klar und scharf umrissen schauen, in seinem Tun und Sagen und in der dadurch bedingten Handlung aufgehen — er soll das alles nicht nur für sich behalten, sondern das Geschaute und Ge-

fühlte anderen Menschen verständlich machen: er soll es eben darstellen. Der ganz konkreten, nach allen Richtungen hin abgeschlossenen und eindeutig formulierten Vorstellung muß dann eine Darstellung des innerlich Geschauten folgen.

Es bedarf daher für den Schauspieler einer leicht arbeitenden Darstellungsgabe und der nötigen äußeren Darstellungsmittel, um der erworbenen inneren Realität eine äußere Realität und hiermit eine Wirkung folgen zu lassen. Man soll deshalb nicht etwa das innere Können eines Schauspielers über-, und die oft sehr mühsam erworbene äußere Geschicklichkeit unterschätzen.

Der Bühnenkünstler hat sich die große Fähigkeit anzueignen, seine Erlebnisse durch allgemeinverständliche Symbole aus den Mitteln seiner Körperlichkeit an Fremde, an seine Zuschauer und Zuhörer weiterzugeben. Was wir gewöhnlichen Menschen durchweg nicht können, unser Inneres, unser Gemütsleben Dritten eindringlich zu enthüllen — der Schauspieler soll es für eben seinen Dichter-Charakter jedesmal leisten. Sollte es... denn wir wissen, daß nur einige wenige große Künstler diesem Ideal wirklich nahekommen.

Zusammen mit der allgemeinen künstlerischen Veranlagung, der Fähigkeit künstlerische Gebilde auf sich wirksam zu fühlen, zu erschauen, zu erleben, macht dann also die physische Veranlagung zur Menschendarstellung ein wesent-

liches Erfordernis für den Schauspieler aus. Eine Rolle — und wie oft geschieht das — kann einen Darsteller vom geschickten Dramaturgen oder Regisseur, vielleicht auch vom Dichter selbst, ihrem Gehalte nach durch die Mittel der interpretierenden Überredung und durch gelegentliche Beispiele klar gemacht werden. Spielen muß er sie aber selbst. Wenn demnach die physischen Bedingungen fehlen, nützt auch das vollendetste Verstandnis der Dichtung und der Dichterfigur nichts.

In der Architektur, Plastik, Malerei, selbst in der Musik haben wir, wenn man mich richtig versteht, ein Einheitsmaterial, das nur insofern an Gute und Brauchbarkeit in seinen einzelnen Erscheinungen von einander abzuweichen pflegt, als der Sandstein, Marmor, die einzelnen Farben und Instrumente verschieden gut oder schlecht sein konnen: sie liegen sonst überall herum oder konnen doch überall gekauft werden und laden den kunstlerisch Veranlagten zur Nutzbarmachung fur kunstlerische Zwecke ein. Die äußere Behandlung unterliegt dabei gewissen allgemeinen, aus dem Wesen der betreffenden Materie abstrahierten Regeln oder Normen, die ebenfalls jeder mehr oder weniger erlernen kann.

Anders in der Schauspielkunst. Hier gibt es für jedes schaffende, nachschaffende Individuum ein ganz bestimmtes Material: nämlich seine eigene Körperlichkeit. Der Schauspieler ist an sich selbst als ein für allemal gegebener

Stoff gebunden, ist beschränkt auf seinen eigenen Leib und dessen natürlichen Funktionen: das heißt auf Modifikationen dieses Leibes mit Hilfe seiner natürlichen Funktionen.

Sein Körper muß also vor allem die nötige Bildungsfähigkeit, Umbildungsfähigkeit aufweisen — eine Anforderung, die ja alle Künstler jedesmal an ihr Material zu stellen haben. Er muß besonders die nötige Widerstandskraft aufweisen: soll er doch nicht allein für oft sehr langwierige, anstrengende, sondern auch für eine große Anzahl von Leistungen, die dann noch manchmal sehr schnell auf einander folgen, tauglich sein und tauglich bleiben — wobei niemals vergessen werden darf, daß der Schauspieler Schöpfer und Geschaffenes zugleich ist, also einen großen Aufwand von absoluter Energie zu verschwenden hat.

Darnach wird also eine gesunde Konstitution, eine absolute Verläßlichkeit auf die körperlichen Funktionen für den Bühnenkünstler zur Grundbedingung. Nur der völlig gesunde Mensch kann den doppelten Anforderungen der Schauspielkunst gerecht werden: zunächst einmal schlechthin künstlerisch zu arbeiten und dann mit Hilfe der eigenen Körperlichkeit künstlerisch zu arbeiten.

Physisches Unbehagen pflegt uns Menschen ohnehin schon die Fähigkeit zu irgend welcher Art von Schaffen zu nehmen. Und wie viel mehr nun erst den Schauspielern, die ihre Ausdrucks-

mittel gar noch dem eigenen Körper abzuringen versuchen. Auch darf man hier die schlechten sozialen Verhältnisse der Bühnenkünstler nicht außer acht lassen. Welches Los wartet des früh siech gewordenen Mimen! Doch hierüber noch einiges später.

Ferner muß die Körperlichkeit des Menschendarstellers eine gewisse normale Beschaffenheit, wenn man will, eine gewisse Wohlgestalt aufweisen — sie muß wenigstens ohne auffallende, störende, nicht zu eliminierende Eigenheiten sein. Ich spreche hier von diesen Dingen natürlich ganz im allgemeinen. Den Vertretern komischer Fächer wird man zum Beispiel eher einen Ulk der Natur verzeihen als sogenannten Helden und Liebhabern. Irgend eine Sonderheit in der Erscheinung kann bei ihnen sogar zuweilen den künstlerischen Effekt verstärken. Allerdings pflegt hierdurch das Rollenfeld des betreffenden Darstellers an Umfang erheblich einzubüßen.

Absolute sogenannte „Schönheit" ist aber im allgemeinen für die Bühne keine unerläßliche Bedingung, wenn auch für gewisse Aufgaben immerhin recht angenehm. In solchen Fällen kann jedoch der von Natur aus nicht sonderlich Begnadete den Schein der Schönheit durch die Hilfen der Bühnenkunst meist vollständig hinreichend erzielen.

Deshalb ist durchaus nicht eine möglichst charakteristische Erscheinung, sondern vielmehr ein

mehr indifferentes Äußere — wie gesagt, ohne unangenehm wirkende sogenannte „tolle Details“ und ohne Gebrechen — für den Menschendarsteller das richtige, wünschenswerte. Mit diesem indifferenten Äußeren kann der echte Schauspieler dann leichter das erreichen, worauf es in der Kunst, vor allem auch in der Bühnenkunst, ankommt: die Charakter-Schönheit. Das Charakteristische im Äußeren muß Schönheit (Größe) — und das Schöne im Äußeren muß Charakter (Größe) haben. Nur-schöne Menschen wirken meist schon im Leben nichtssagend — und nun erst auf der Szene, wo man doch jedesmal etwas ganz Bestimmtes, Eigenvolles erwartet.

Ähnlich steht es mit dem Wohllaut der Sprache. Das modulationsfähige Organ ist auch bei geringerer Klangschönheit dem nur-schönen Organe vorzuziehen. Nichts fällt uns heute mehr auf die Nerven als ein stets gleich „schönes“ sonores Stimm-Material. Ein solcher Mime kann vielleicht in klassischen Prosa-Rollen noch durchgehen — wenn wir auch selbst für diese Art von Kunst jetzt ein anderes Darstellungs-Ideal haben. Im modernen Drama ist er schlechthin unmöglich.

An weiteren Vor- und Hilfskenntnissen hat man vom Schauspieler vor allem eine gute Kenntnis der Muttersprache, ein feines Gefühl für ihre richtige und reine Verwendung zu verlangen. Gesprochen wird natürlich im ganzen

dialektfrei. Für bestimmte Fälle ist aber ein bestimmtes Dialektgefühl, der Sinn für mundartliche Färbung, für die Nuancen der Volkssprache und für die Eigenheiten der Sprechweisen in den einzelnen Gesellschaftsklassen sehr wünschenswert.

Ebenso muß sich der Schauspieler mit den Umgangsformen und Lebensgewohnheiten aller Schichten und Berufe und der verschiedenen Altersstufen vertraut machen.

Schließlich sind dann noch eine Anzahl technischer Fertigkeiten im Tanzen, Fechten, Turnen und wissenschaftliche Kenntnisse aus den Gebieten der Psychologie, Ästhetik, Literatur, Geschichte usw. anzustreben.

Alles in allem erfordert der Schauspielberuf als Grundlage eben eine möglichst allgemeine Bildung. Damit ist alles gesagt. Wo und wie sich der junge Schauspieler diese allgemeine Bildung aber aneignen soll — darauf kann ich leider keine Antwort geben. Der heutige Bühnenbetrieb mit seinen maßlosen Anforderungen läßt, im Durchschnitt wenigstens, für Privatstudien keine Zeit und Gelegenheit. Die Theaterkritik liefert dem Schauspieler oft den einzigen Lesestoff. Und auch da wird meistens nur der Schluß mit den Notizen über die Aufführung gelesen — wo man die eigenen Leistungen so gern gelobt und die der Kollegen so gern getadelt sieht. Doch weiß man in Bühnenkreisen leider auch von Schauspielern zu erzählen, die grundsätzlich alles auf sich beruhen

lassen, was außerhalb der Coulissen lebt und webt — sogar die Besprechungen im Morgenblatt.

Daß schließlich dem Künstler überhaupt und ganz besonders wieder dem Bühnenkünstler eine große Menschenliebe und Herzensgüte eignen muß — eine ehrliche Freude am Dasein, an den Menschen, an den Dingen und ihren Verhältnissen, Abhängigkeits-Verhältnissen, ergibt sich aus dem Gegenstande seiner Kunstübung: er soll ja Menschen unmittelbar darstellen. Die Erkundigungen und Beobachtungen dazu muß er mit dem Herzen — er kann sie nicht allein mit dem Kopfe anstellen.

Gerade dieses Moment hat der kluge, menschlich und künstlerisch gleich einwandfreie große Seydelmann so schlicht und eindringlich betont, wenn er an seinen Sohn Wilhelm, der auch Schauspieler werden möchte, folgende Mahnung richtet: „Du willst Künstler werden. Sei also zuvörderst ein ehrenwerter, tüchtiger Mensch! Das ist schwer, sehr schwer und doch so unerläßlich, um höheren Forderungen zu genügen. Du wirst überall den Schauspieler mangelhaft finden, wo der Mensch wurmstichig erscheint. Denn jener tut nichts, was dieser nicht zu gleicher Zeit verrät. Freilich gehören gute Augen dazu und die Menge hat den Star. Scheide dich dann von der Menge, suche deine Heimat im Urteil der Besseren.“

Fassen wir zusammen: Der Menschendarsteller muß also einerseits seine Ausdrucksmittel,

muß seine körperlichen Funktionen zur Modulationfähigkeit, Verwandlungsfähigkeit erziehen. Er hat seinen Leib, der dazu von selbst gewisser natürlicher Anlagen bedarf, zu präparieren, zu trainieren: in der Gesamtheit und für die einzelnen Glieder. Der Schauspieler ist nun einmal, von hier aus gesehen, ein Stück Artist — was ihn natürlich nicht irgendwie herabsetzt oder gar schändet. Er macht Kunststücke mit seinem Körper: aber was für Kunststücke! Menschen schafft er: wahre warme Menschen... Verlangt wird dazu notwendigerweise eine gründliche Durchbildung des Organs und der Gesten, des sprachlichen und mimisch-plastischen Ausdrucksfeldes.

Der Menschendarsteller muß aber auch andererseits das innere Sein, die eigene künstlerische Individualität durch freie Entfaltung seiner Gefühls- und Intellekt-Sphäre, durch Herzens- und Geistesbildung zu nachschöpferischer Tätigkeit fähig machen. Das soll heißen: der Schauspieler hat ständig und rastlos an sich zu arbeiten und alle äußeren und inneren Organe zu leichter Rezeptivität des dichterischen Willens empfänglich zu machen. Ohne tüchtigen „Handwerkerernst", wie ihn Nietzsche mit Recht noch bei jedem echten Künstler gefunden haben will, kann auch der Menschendarsteller nichts Großes und Hohes erreichen.

Und doch werden nirgendwo im Kunstgetriebe diese aus der Natur der Schauspielkunst notwendig

folgenden umfangreichen Vorstudien so lau, so völlig unzureichend betrieben wie gerade hier. Nirgends macht sich daher auch der Dilettantismus so behaglich breit wie unter den Soffiten.

* * *

Wir verlangten als Grundlage für die Tätigkeit des Menschendarstellers, neben einer künstlerischen Allgemein- und Sonderbegabung, vor allem die nötige universelle Bildung. Sie wird ja sicher keinem Künstler schaden. Für den Bühnenkünstler ist sie aber ganz besonders unerläßlich.

Das hat schon Baron erkannt, wenn er nach dem Bericht von d'Alembert häufiger gesagt haben soll: „Un comédien devoit avoirété nourri sur les genoux des reines." Doch wird dies ein frommer Wunsch des berühmten französischen Bühnenkünstlers gewesen sein. Denn seinerzeit hielten es selbst sogenannte anständige Bürgerfrauen durchaus unter ihrer Würde, sich mit Erziehungsversuchen an Komödianten abzugeben. Und nun gar — Fürstinnen. Aber selbst heute ist es wohl kaum anders.

Daß eine gewisse Quote Dummheit und Unwissenheit der Künstlerschaft eines Menschen nicht immer erheblichen Abbruch zu tun braucht, mag mit einigen Händen voll Salz im ganzen wahr sein. Verschiedener Betätigungsgebiete des menschlichen Verstandes wird er zweifellos mehr oder weniger ganz entraten können: er hat es weder nötig ein großer Mathematiker noch ein vielseitiger

Sprachenmensch zu sein. Und daß er nur kein Philologe, kein Wort- und Kleinkrämer, ich meine kein wissenschaftliches Vollblut ist, bleibt für den Künstler stets ein Ziel, aufs Allerinnigste zu wünschen.

Aber eins muß jeder Künstler, besonders jeder Schauspielkünstler denn doch wohl haben: was man gemeinhin unter Mutterwitz begreift, was man so recht gesunden Menschenverstand nennt — worauf sich die allgemeine Bildung dann leicht gründet. Wir wollen hier den Begriff der allgemeinen Bildung natürlich als möglichst abgeschlossene und möglichst hohe Werte der Herzens- und Geistes-Potenzen und nicht als möglichst umfangreiche Summe positiver Kenntnisse fassen. Also: gesunder Menschenverstand — Menschenkenntnis — Wissenschaft vom Menschlichen. Das ist's, was der Schauspieler braucht. Soll er doch Menschen für Menschen schaffen! Und zwar beliebige Menschen zu beliebiger Zeit. Jeder andere Künstler kann sich sein Ideengebiet, sein Wirkungsfeld suchen. Dem Schauspieler wird dagegen im wesentlichen keine Wahl gelassen. Er muß alle möglichen Menschen unter allen möglichen Verhältnissen — er muß die Menschen darstellen, die ihm der Dichter aufgerissen hat.

Und dabei hat ihm stets der moderne Mensch maßgebend zu sein: der höhere Mensch seiner Zeit und Kultur. Ergeht doch meistens an die heutige Bühnenkunst die

Forderung, daß gerade er, oder wenigstens ein Stück von ihm jedesmal zur Darstellung kommt. Zum mindesten werden aber doch die Charaktere dort oben auf den Brettern für uns moderne Menschen zum Schein-Leben getrieben.

Und schon deshalb besteht ein für allemal das Bedürfnis, daß sich der Schauspieler auf der Höhe intellektueller, gesellschaftlicher und humaner Formen befinden, daß er selbst von dem Gedanken- und Gefühlsleben der Menschheit und der gegenwärtigen Geistesströmungen auf das tiefste durchdrungen sein muß.

Mit diesen notwendigen Bedingungen stellt sich nun, wie schon angedeutet, die Praxis der Bühnen in schroffsten Widerspruch. Unsere Schauspieler sind zum größten Teil ungebildet oder doch wenig, zu wenig gebildet. Dieses trifft selbst dann zu, wenn man das Kunst-Proletariat der deutschen Theater ganz ausscheidet und nur die Vorbildungs-Verhältnisse unter den mehr oder weniger Berufenen daraufhin untersucht.

Die Gründe zu dieser bedauernswerten Erscheinung machen wir uns jedenfalls am besten klar, indem wir die verschiedenen, zum Ziele, das heißt hier zur Bühne führenden Wege einmal etwas näher verfolgen.

Wie und woher ergänzt das deutsche Theater denn eigentlich seine Mitglieder? wie setzt sich sein Nachwuchs zusammen — in den verschiedensten Fällen zusammen?

Eine erste Gruppe wird hier von den sogenannten Schauspielerkindern gebildet. Da war der Vater Schauspieler und die Mutter Souffleuse, Garderobiere oder sonst etwas derartiges — vielleicht hat auch sie früher gemimt oder mimt gar noch. Der Junge oder das Mädchen will ebenfalls zur Bühne gehen und geht zur Bühne. Wie es hier mit der Schul- und Herzensbildung, überhaupt mit den Erziehungs-Ergebnissen bestellt ist, ergibt sich von selbst. Zu den vielen Unzuträglichkeiten eines ständigen Engagements-Wechsels der Eltern kommt meist die allertraurigste wirtschaftliche Lage und die überaus schädlichen Einflüsse der auf einer doch wohl laxeren Moral gegründeten Coulissenwelt. So einem Wurm wird dafür aber sehr bald und sehr reichlich das nötige Talent angedichtet. Man schleppt es frühzeitig auf die Bühne, steckt es in allerlei Flitter und läßt es spielen und tanzen. Ob es sonst etwas Vernunftiges lernt, ist ausgesprochene Nebensache. Es wird ja Schauspieler. Was braucht es da sonst noch viel zu wissen! Vater hat auch nichts gelernt und ist doch ein ganz ordentlicher Komödiant geworden. Und nun erst Mutter . . .

Das Ergebnis: die Eltern finden in solchen Verhältnissen jede andere Beschäftigung als die mit dem Theater und seinem Drum und Dran ganz und gar überflüssig.

Eine zweite Gruppe von Theater-Anwärtern wird von jungen Leuten aus bisher bühnenfremder

Familie gebildet, die sich aus „Lust und Liebe“ oder wie man bei solchen Gelegenheiten gern sagt „aus innerem Drang“ zur Bretterwelt hingezogen fühlen. Diese Tatsache deckt sich dann für die Eltern, sonstigen Angehörigen und Hausfreunde mit dem Begriff des „verlorenen Sohnes“ und der „verlorenen Tochter“. Der Junge lernt nichts Rechtes, macht dafür aber Mätzchen, übt sich im Couplet-Vortrag und kann die alte Familentante und besonders sämtliche Lehrer ausgezeichnet kopieren. Das Mädchen ist überspannt, ebenfalls faul und im Haushalt unbrauchbar. Beide kommen deshalb in der Schule nicht weiter: der Junge muß aus Untertertia, das Mädchen aus einer Mittelklasse abgehen. Die Eltern können dann schließlich nichts weiter tun, als gegen ihren Willen das Komödiespielen doch zuzugeben. Läßt dieser elterliche Notsegen aber auf sich warten, dann rückt der angehende Kunstjünger einfach aus.

Wieder fehlt also jede systematische Durchbildung — wieder wird nichts Ordentliches gelernt.

In einer dritten und letzten Gruppe begegnen sich die gebildeten Künstler. Sie besitzen Primareife oder gar Abiturienten-Zeugnis und haben wohl regelmäßig irgend eine bessere Theater-Akademie „erfolgreich“ besucht. Mit väterlicher Unterstützung und getragen von der Anerkennung des Bühnenspiel-Leiters ist man zwanzig oder einundzwanzig Jahre alt geworden, hat vielleicht bei der Semesterschluß-Aufführung in einer

ebenso gut studierten wie gut liegenden Rolle irgend einem Direktor gefallen und kommt so in das erste Provinz-Engagement. Man steht also in einem Alter, wo jeder andere sogenannte gebildete junge Mann erst gerade anfängt, sich geistig und gesellschaftlich zu formen, das heißt etwas Tieferes von Welt und Menschheit und ihren inneren Beziehungen zu lernen. In diesen Jünglingsjahren soll man aber als Bühnenkünstler gleich Menschen, vollsaftige Menschen darstellen, zahlreiche Aufgaben dichterischer Schauweite und Gemütstiefe sinnfällig machen — und zwar doch auf Grund eigener und fremder Erlebnisse, auf Grund vielfacher Beobachtungen und Zergliederungen der menschlichen Psyche: auf Grund einer umfassenden Kenntnis der seelischen Daseins-Bedingungen verschiedener Menschen zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen inneren und äußeren Verhältnissen. Das vermag der angehende Schauspieler natürlicherweise nicht im entferntesten zu leisten. Und was noch das Schlimmste ist: er kommt vor lauter Rollenstudium und Probieren gar nicht oder doch viel zu wenig dazu, um in dieser Zeit gesteigerter Rezeptionsfähigkeit das Notwendige, Notwendigste zu lernen. Dabei findet er Salon und Bürgerstube vielfach noch immer hermetisch verschlossen. Ein geregelter Bildungsfortschritt ist ihm durch die herrschende Praxis also einfach benommen. Nur ganz ausnahmsweise begabte, solide und willenstarke Schauspieler können sich und

zwar meist nur im offenen Gegensatz zu den anders veranlagten Kollegen die nötige Zeit zum Privatstudium ertrotzen.

Also auch diese schulmäßig besser vorgebildeten Darsteller erfüllen die Vorbedingungen zur Schauspielkunst nicht oder doch ganz ungenügend.

So ist denn im Grunde nichts erklärlicher als die wenig erfreulichen, mit der Kunst nur in sehr loser Berührung stehenden Leistungen, wie man sie auf unseren Provinzbühnen durchweg beobachten kann: hier, wo der zwanzigjährige Jüngling heute einen Prinzen, morgen einen Bürgerssohn, dann wieder einen Strolch oder sonst etwas verkörpern soll. Er selbst fühlt sich heilfroh, wenn er nur seine Rolle beherrscht. Und der Regisseur muß bei den paar Proben, die ihm unter Kämpfen im Theaterbureau bewilligt werden, zufrieden sein, wenn der Schauspieler die Auf- und Abgänge weiß und eine oberflächliche Kenntnis von den Requisiten und ihrer richtigen Handhabung besitzt.

Die eigene Sphäre, die Sphäre der „Wohnstube“ pflegt der Schauspieler dann immer noch am besten zu treffen. Aber auch in klassischen, besonders in Schillerschen Stücken ist seine Lebensunkenntnis noch nicht so fühlbar. Hier kommt es doch immer noch mehr auf das Wortmaterial an sich, als auf die psychologische Ausprägung an. So ein bißchen Pathos und Temperament bringt man ja zur Not für die Bühne noch mit. Weil man in diesen schönen Dingen damals die stau-

nende Mitwelt überragte, ging man ja überhaupt zum Theater.

Wenn jetzt aber mehr verlangt wird als nur ein bißchen deutliches Sprechen und ein bißchen leidenschaftliches Gebaren — wenn Menschenschicksale ihrem ganzen Umfang und ihrer ganzen Intensität nach glaubhaft gemacht werden sollen: dann kommen sofort die Versager. Besonders lächerlich pflegen unsern Schauspielern in solchen Fällen die Darstellungen von Vertretern der höchsten und der tiefsten Gesellschafts-Schichten zu geraten.

VII.

Die Charaktere eines Dramas werden geschaffen als Mittel zum Zweck: als Mittel für eine von künstlerischer Intuition getragene dramatische Handlung. Die einzelne dichterische Menschen-Schöpfung ist also keineswegs an sich und für sich selbst da. Diesen großen Irrtum finden wir eben bei den Virtuosen, die das Publikum in ihrem kunstwidrigen Gebaren leider noch bis auf die heutige Zeit zu bestärken pflegt. Der dramatische Charakter empfängt seine Existenzberechtigung nach den Grundbedingungen des ganzen Kunstzweiges nur als Glied im Rahmen eines gewollten Ganzen. Dieses Ganze allein ist Selbstzweck. Und zur Erreichung dieses Zweckes bestehen eine ganze Anzahl von künstlerischen Mitteln zu Recht.

Eine Beschränkung auf gewisse Typen von Menschen, überhaupt auf gewisse Daseins-Sphären der menschlichen Gesellschaft, auf bestimmte Erscheinungsformen der Wirklichkeit gibt es in der dramatischen Kunst natürlicherweise ebenso wenig wie in jeder anderen künstlerischen Betätigung.

Die echte Kunst, der echte Künstler weiß nichts von Stoffmonopolen. Im allgemeinen wenigstens. Wenn auch selbstverständlich die verschiedenen Zweige allkünstlerischen Schaffens aus ihrer Natur, ihren Absichten und dem zur Verwendung kommenden Material heraus der Stoffwahl des Meisters im einzelnen allerlei Beschränkungen auferlegen. Und ähnlich geht es dem wahren Kunstfreund. Auch er kennt keine moralische oder unmoralische, keine anständige oder unanständige, keine Herren- oder Damenkunst. Er unterscheidet einfach und deutlich: K u n s t und U n k u n s t. Jene sucht er auf und diese meidet er. Denn der wahre Kunstfreund, der hier allein in Frage kommt, ist ja doch ein freier und reifer, ein in höherem Sinne sittlicher Mensch. Er i s t es, aber er wird es nicht erst durch die Kunst. Das Kunstwerk selbst hat nur sehr wenig rein pädagogische Qualitäten. Es verlangt aber welche, verlangt erzogene Persönlichkeiten — P e r s ö n l i c h k e i t e n . . .

Man verstehe mich recht: die Kunst fordert in allererster Linie Genußmenschen. Menschen, die sich zur Genußfähigkeit hinauferzogen haben. Menschen, die genießen können und genießen wollen, ohne in jedem Augenblick Anregung und Material für ein Feuilleton oder den nötigen Gesprächstoff für Salon oder Familientisch zu suchen — ohne sich vom Gegenständlichen, vom absoluten Stoff bei jeder Gelegenheit aus allen ästhetischen Himmeln werfen zu lassen: sei es, um selbst ganz

allgemein ehrlich entrüstet zu tun, oder für die liebe Mitwelt, für Kind und Kindeskind, für Braut, Schwester oder sonst allerlei Anverwandtes ernste Besorgnis zu hegen. Wenn irgend jemand derartige Pflichten zu erfüllen hat, so mag er die nötigen Entscheidungen vorher treffen — das heißt sich selbst, wenn es überhaupt möglich ist, vollends heranreifen lassen und die verschiedenen Kunststätten nur mit ebenfalls reifen, vorurteilslosen Menschen seiner Verwandschaft und Bekanntschaft aufsuchen. Daß man dies noch immer nicht kann oder tut und bei jeder Gelegenheit nach dem staatlich berufenen Vormund schreit, ist eben für alle halbwegs fertigen Menschen — es gibt Menschen und Leute, sagt Gorky im „Nachtasyl" — das unsagbar Traurige und kennzeichnet mit einem Schlage den Tiefstand unserer künstlerischen Kultur, unserer Kultur überhaupt. Das in seiner Wirkung vielfach schon nur noch komische Verfahren der preußischen Theater-Zensur, die keinen andern Zweck hat, als den mitteleuropäischen Philister nach Maßgabe seiner Wohn- und Kinderstuben-Moral in Sicherheit zu lullen, stellt die schmachvollste Einrichtung innerhalb des gesamten, weitverzweigten obrigkeitlichen Kontroll-Apparates vor.

Nur der unter uns, der das Menschlich-Allzumenschliche als solches in seinen verschiedenen Formen und Graden überwunden hat, darf unbeschadet für Künstler und Werk im Kunsttempel

seinen Platz beanspruchen. Er muß mit allem rechnen. Nichts darf ihn überraschen und in seinem intimen Verhältnis zur Kunst stören, nichts, außer etwas Unkünstlerisches. Im Museum, im Theater- und Konzertsaal soll niemand bekehrt werden und wird auch niemand bekehrt. Das überlasse man der Kanzel, der Partei-Tribüne, der Schulstube und allenfalls auch dem Universitäts-Katheder . . .

Die Notwendigkeit dieser Institute will ich damit natürlich keineswegs in Abrede stellen. Schon deshalb nicht, weil es doch zu viel Menschen gibt und immer geben wird, die durchaus gebunden sein wollen — die von vorne herein nur gestützt, auf dieses oder jenes Kultur- oder Parteischema rückhaltvoll eingeschworen zu bestehen vermögen die einen engen Horizont für sich und die nächsten Ihren geradezu fordern und sich willig die nötigen Scheuklappen anlegen lassen, um das links und rechts vom Lebensweg Aufleuchtende nur nicht sehen und um des Himmelswillen darüber nicht urteilen zu müssen.

Mit diesen Sachen behellige man aber den Künstler nicht. Der Künstler ist kein Präzeptor — seine Feder, sein Griffel, Pinsel und Meißel kein Bakel. Die Gebote seines Schaffens sind keine Schulgesetze oder Kriegsartikel. Der Künstler gehört zu keiner Partei, zu keiner religiösen, gesellschaftlichen oder wissenschaftlichen Sonder-Gemeinschaft. Er ist Mensch — Übermensch,

das heißt ein höherer, ein hoher Mensch. Nicht zu etwas bekehren, nicht binden — sondern von etwas befreien, lösen soll er uns . . .

Also: Stoffbeschränkung ist der Tod aller Kunst.

Stoffbeschränkung natürlich innerhalb der für irgend welches Kunstschaffen gezogenen Grenzen. Denn es versteht sich von selbst, daß gewisse Vorwürfe der Wirklichkeit überhaupt nicht für eine künstlerische Ausgestaltung geeignet erscheinen. Absolut Unästhetisches — und das gibt es — kann niemals zu etwas absolut Ästhetischem werden. Höchstens, daß es zur Abrundung eines großen Weltbildes, vielleicht als künstlerisches Kontrastmittel ganz vorübergehend einmal daseinsberechtigt werden könnte. Die Täglichkeit bietet menschliche Verrichtungen und Zustände, die jede Art von Veredelung, selbst die durch Künstlers Seh- und Schaukraft a priori ablehnen.

Das wird sich übrigens jeder hier von selbst gesagt haben.

Sonst muß also für freies Kunstschaffen ein für allemal freie Stoffwahl gelten. Für die ästhetische Beurteilung des Gewordenen bleibt nachher allein das maßgebend, was der Künstler aus seinem Stoff gemacht und herausgeholt, wie er ihn zu einem Kunstwerk ausgestaltet hat. Oder — um bei unserem speziellen Falle, bei der Charakterschöpfung für das Drama zu bleiben: ob es ihm gelungen ist, den einzelnen Charakter, zu seinem be-

sonderen ästhetischen Zweck, an einer bestimmten Stelle für bestimmte künstlerische Effekte, also in einer ganz bestimmten Bedeutung nach Maßgabe des künstlerischen Gesamt-Planes in das ganze Kunstwerk einzufügen.

So kann der einzelne Charakter, auch wenn er an sich gut gesehen und gestaltet ist, im Rahmen eines Stückes an falscher Stelle eingesetzt, in falsche Beleuchtung gerückt oder in falscher Gruppierung verwendet, unästhetisch wirken, weil er auf diese Weise nicht zur Klarlegung der Situation beiträgt, sondern im Gegenteil die Handlung verdunkelt, verwickelt. Er kann sogar dadurch vollkommen aufgehoben und zum Störenfried des Dramas werden, daß er in irgend ein schiefes Verhältnis zur Grundidee des ganzen Kunstwerks tritt.

Hier ergeben sich zwanglos gewisse Vergleichsmomente mit der künstlerischen Tätigkeit des für Orchester komponierenden schaffenden Musikers. Wenn man das Bild nicht mißverstehen will: der Dichter spielt gleichsam auf seinen Charakteren — wie der Tonkünstler auf seinem Orchester spielt — nur mit dem Unterschiede, daß sich der Dramatiker seinen „Apparat" mehr als der Musiker für jeden besonderen Zweck besonders zusammenstellt. Es bleibt dann allerdings noch wieder Sache des ausübenden Künstlers (des Instrumentalisten und Schauspielers), seinen Part künstlerisch tadelfrei durchzuführen, nachdem er sich und sein Instrument mit dem Kunst-Körper

der übrigen Mitwirkenden in das richtige Verhältnis gesetzt, in die richtige Stimmung gebracht hat.

Die Wirkung des Dramas beruht also wesentlich darauf, daß jeder Charakter, auch der unbedeutendste, seine entsprechende Darstellung erfährt, daß er als das gestaltet wird, was er ist und sich an ganz bestimmten Stellen und in der ihm vom schaffenden Künstler zugewiesenen ganz bestimmten Art und Weise im Interesse des Gesamt-Kunstwerks betätigt.

Die Bühnenkunst steht demnach auf der Mitwirkung, Zusammenwirkung von mehreren Individualitäten — sie ist also ihrer inneren Organisasation nach eine durch und durch demokratische, oder wenn man lieber will, eine oligarchische Kunst: es herrschen hier eine Mehrzahl von kunstbegabten und kunstgeschulten Menschen im Sinne eines höheren Prinzips und zwar auf durchaus demokratischer Grundlage — in Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit! Die maßgebende Souveränität liegt außerhalb der Bühnenkunst selbst — sie liegt beim Dichter. Als bedeutsamer Mittler zwischen beiden Sphären steht der Regisseur.

Natürlich bleibt der echten Bühnenkunst als Ganzes, wie jedem anderen Zweige der Kunstübung in ihrer Wirkung der aristokratische Charakter durchaus gewahrt. Auch das Theater ist mit seinen größten Leistungen stets für wenige nur gewesen und dürfte auch stets nur für wenige

sein. Sie sind selten, die es hier mit dem Künstler fühlen und erjagen.

Dennoch aber finden wir in der heutigen Praxis das Theater-Publikum von allen zum Kunstgenuß versammelten Gruppen am buntesten und heterogensten zusammengesetzt. Der Menschendarsteller unserer Schaubühnen gestaltet gleichzeitig für die Gründlinge in der ersten Rangloge, für die ästhetisch Gebildeten des Parterres und für die Arbeiter der Gallerie. Und darin liegt eben der Hemmschuh für jede Art von Aufschwung und Weiterbildung der Bühnenkunst. Wenigstens sind unsere Stadt- und Hoftheater nicht dazu berufen. Hier muß allemal für den Durchschnitt gespielt werden. Der Philister, dieser anspruchsvollste, unbescheidenste und selbstgefälligste aller Menschentypen, verlangt diesen Ton und erhält was er verlangt: Der Philister aus dem Salon, der Wohn- und Bierstube und der Arbeiterbaracke. Das Ideal des Bühnenleiters bleibt nun doch einmal stets, daß alle Ränge möglichst besetzt werden und von zufriedenen Gesichtern erstrahlen. Genau wie der auf eigene Kosten wirtschaftende kleine Provinzdirektor holt sich der große Intendant die Unterlagen für seine künstlerische Initative aus dem Kassenzimmer.

Und dann besteht ja auch für alle Menschen ein mehr oder weniger ausgesprochenes Amusement-Bedürfnis. Gewiß. Und niemand dürfte ernstlich etwas dagegen haben. Wir wollen uns

Himmelswillen den Leuten ihren Clown nicht streitig machen. Das Schädliche dabei ist für die reine Kunst nur, daß beiden Bedürfnissen in demselben Hause und von denselben Künstlern entsprochen wird, daß heute Richard Wagner und morgen C. M. Ziehrer an die Reihe kommt und dann wieder Henrik Ibsen sich mit Kunstschranzen wie Blumenthal und Konsorten friedlich auswechseln lassen muß.

Die wahre Bühnenkunst kann sich bei diesem Betrieb gar nicht entwickeln. Ihr tut vielmehr das eine not, daß in mehreren durch Lage und Tradition ganz besonders dazu berufenen Städten wirkliche Kunsttheater errichtet und materiell und künstlerisch ausgezeichnet fundiert werden — wo es Kunst der Kunst wegen gibt. Und hiermit sollte man gleichzeitig dann eine fachkünstlerisch geleitete Stilschule verbinden.

Unter freudigster Genugtuung folgen wir da in den letzten Monaten der Tätigkeit einiger Adelskünstler, die einen kleinen Saal der Berliner Linden mit durchgreifendem Erfolg und bei größter Anteilnahme der maßgebenden Kreise zu einer literarischen Musterbühne zu machen versuchen, um so gleichzeitig der Literatur und Schauspielkunst um ihrer Selbst Willen zu dienen. Wer weiß, ob nicht diesem bescheidenen Winkel dermaleinst die neue Kunst der Menschendarstellung, unsere moderne Schauspielkunst entsteigt.

Und mit pulsendem Herzen und verlangenden Sinnen ziehen wir alle paar Jahre im Sommer wieder gen Süden an den roten Main, um das Rauschen des deutschen Genius am Grabe eines seiner Gewaltigsten zu vernehmen. Mag Siegfried Wagner als flüchtiger Gast hier und da getrost einmal Konzerte dirigieren und auch Stücke für das Operntheater schreiben. Niemand wird es ihm wehren. Sein Beruf liegt aber hierin allein nicht. Das Geschick hat ihn zu etwas anderem erkoren: Hüter des väterlichen Horts soll er sein — als Kunstwart der Deutschen dermaleinst die geniale Mutter ablösen. Und dieses Amt nehme er nur nicht zu leicht. Denn es ist schwer, außerordentlich schwer und verlangt starke menschliche und künstlerische Qualitäten. Der Bayreuther Erbe hat dafür zu sorgen, daß es von Zeit zu Zeit einmal wieder Licht in uns werde — daß sich der Jubelruf der erwachenden Brünhilde in uns auslöse: „Heil dir Sonne! Heil dir Licht! Heil dir leuchtender Tag!...“

* * *

Wir verlangen vom modernen Schauspieler eine allmähliche, folgerichtige Evolution der einzelnen dramatischen Figur als Mittel zur erschöpfenden Kenntnis und Erkenntnis der auf- und absteigenden Handlung und der ihr zu Grunde liegenden dichterischen Idee — einer der inneren Gesetzmäßigkeit des Charakters konforme,

schrittweise Aufhellung der verschiedenen Motive zu seiner Betätigung mit langsam und natürlich eintretendem und durchgeführtem Crescendo und Decrescendo in den Accentstellen. Die Aufgabe des Schauspielers besteht also darin, die Genesis des einzelnen Charakters und seines Tuns aufzudecken — den inneren und äußeren Prozeß seiner Entschließungen rückhaltslos zu entfasern und zur Einsicht herzuzeigen.

Genauer gesagt: der Charakter darf sich nicht beim ersten Auftreten oder in kürzester Zeit gleich ganz ausgeben.

Er wird zunächst durch Maske und Kleidung, durch eine bestimmte Grundhaltung des Körpers und einen bestimmten Grundton der Sprache als eine bestimmte Individualität flüchtig, aber doch fest, umrissen. Diese dichterische Individualität hat sich dann im Verlauf der Handlung einerseits als solche zu bewähren — andererseits aber auch wieder weiter zu entwickeln: und zwar nach rückwärts und nach vorwärts, in die Vergangenheit und in die Zukunft hinein. Es muß nun sowohl die Illustrierung, die Durchleuchtung des gegebenen Charakters als auch seine Weiterführung von einem bestimmten Punkte aus zu einem bestimmten Abschluß erfolgen.

Zwei künstlerische Darstellungsreihen laufen also hier im Schaffen des Künstlers neben- und durcheinander.

Der Charakter zeigt in dem Augenblick, wo er in die Handlung des Stückes eingeführt wird, schon eine bestimmte Physiognomie — nach Anlage und Ergebnissen dieser Anlage. Diese bestimmte Physiognomie gilt es zunächst nur ganz allgemein festzustellen und dann allmählich bis in die einzelsten Einzelheiten kund zu tun, sie vor den Sinnen des Genießenden aufleben zu lassen.

Ferner entwickelt sich der Charakter nun aber auch im Laufe des Dramas. Immer natürlich nach Maßgabe seiner Anlage. Aber die Ergebnisse werden andere — auch können bisher gar nicht aufzeigbar gewesene, latente Dispositionen der einzelnen Psyche plötzlich hervorbrechen und durch ein inneres oder äußeres Geschehnis im Laufe des Stückes erst in die Erscheinung treten.

Dies alles muß dargestellt werden.

* * *

Der einzelne Charakter liefert in jedem Augenblick das Ergebnis einer bestimmten Anlage und das Ergebnis der auf ihn eindringenden Einflüsse der gesamten Umwelt. Diese Ergebnisse hat nun der Schauspieler eigentlich in jedem Augenblick zu ziehen. Er soll zwar analysieren, doch aber auch in jedem Augenblick die Synthese liefern. Denn wir wollen in jedem Augenblick gleichzeitig etwas Fertiges, Ganzes, Abgerundetes haben.

Seine Aufgabe besteht ferner darin, diese Resultate zu einer fließenden Entwickelung so zu verbinden, daß die Grundlage des Charakters und die Summe der äußeren Einflüsse jedes einzelne Resultat, und daß wiederum auch jedesmal das vorhergehende Resultat das folgende und dann schließlich alle diese Resultate das Ende bedingen.

Schon aus diesem kurzen Hinweis geht zur Genüge hervor, eine wie eminente künstlerische Anforderung für jeden Fall an den Schauspieler gestellt wird. Ein weiteres Verfolgen dieser Theoreme erscheint mir ganz müßig. Sie sollten hier nur einmal flüchtig gestreift werden. Auch lassen sie sich wohl kaum begifflich fassen. Jedenfalls führt alles gewaltsame Ästhetisieren zu nichts.

Dieses eine muß jedoch gerade hier wieder besonders klar geworden sein: die Fähigkeit, alle die eben angedeuteten Faktoren so zu vermitteln, daß die Einheitlichkeit, Selbstverständlichkeit und Wahrhaftigkeit der Charakterentwickelung herausspringt, gehört allein dem Künstler an. Menschendarstellen, das heißt dichterisch geschaute Charaktere im Verlauf einer dichterisch geschauten Handlung auf der Bühne zur Erscheinung zu bringen, ist eine Kunst.

* * *

Menschenkenntnis — wie mancher tut sich darauf etwas zu gute. Der Philister hat auch sie in Pacht genommen: Er kennt die Leute, die

seinen Weg kreuzen. Im ganzen und bald auch jeden einzelnen. Er hat ja „Erfahrung". Alle Achtung vor grauen Häuptern. Doch das bleiche Haar allein tut es hier kaum. Nicht Sattheit und Gleichmut, die jedem Büffelmenschen zu eigen, sondern Liebe und Wille sind vonnöten, um hinter die Geheimnisse des Allmenschlichen zu kommen, um die Mysterien der Seele zu ergründen — um die einzelne Individualität zu erleben. Und daran fehlt es. „Liebet euch unter einander!" Ein schönes Wort des Nazareners. Trotz Nietzsche.

Der Ungerechtigkeiten, die bei der Beurteilung von Menschen stündlich begangen werden, sind aber Legion.

Zunächst, weil sich der Einzelne nicht um die Anderen kümmert, weil er keine Mühe daran setzt, sie zu ergründen, sondern nach den oberflächlichsten Indizien darauf los urteilt und nun keine Lust hat, umzulernen. Und doch sollte man im Korrigieren seiner Meinung über die verschiedenen, einem in die Quere kommenden Mitmenschen gar nicht genug tun und besonders mit dem starr formulierten Abschlußurteil warten und wieder warten.

Es fehlen uns nämlich, selbst wenn wir wollen, gemeinhin die Möglichkeiten und Mittel dazu. Täglich belegen es die schlagendsten Beispiele in Fülle, daß wir von den Menschen eigentlich nichts wissen können. Wir haben im gewöhnlichen Leben ja nur die Handlungen des Einzelnen für seine Beurteilung in Ansatz zu bringen: sein Tun und

Lassen nach Art und Umfang. Und nur in sehr seltenen Fällen, bei sehr guten Freunden oder für ganz besondere Geschehnisse dringen wir zu den Motiven selbst vor. Gewöhnlich bleibt uns nur die eine Möglichkeit, die Beweggründe aus den Handlungen rückwärts zu konstruieren. Wir häufen dann mit der Zeit Tatsache auf Tatsache, vergleichen die Ergebnisse, heben die gemeinsamen Momente heraus und suchen so zum springenden Punkt des Charakters zu gelangen. Und selbst dies Verfahren führt selten zur Sicherheit, oft dagegen zu Trugschlüssen.

Aus dem verschiedenen Tun und Lassen verschiedener Personen entsteht nun der an- und abrollende Verlauf des Dramas: die Handlung. Und auch hier sind ausschließlich die Motive das Interessante, niemals die äußere Handlung selbst, die Tatsachen-Kette allein. So will denn auch die dramatische Kunst stets die Motive und nicht allein die Tatsachen geben. Sie verfährt dabei natürlicherweise schneller und großzügiger, aber auch erschöpfender, deutlicher als das Leben: kurz, sie verdichtet, dichtet.

Die Tatsachen-Ketten sind künstlerisch belanglos, wenn ihr organischer Zweckverlauf nicht aus einem oder aus mehreren Charakteren und deren Evolution augenscheinlich gemacht wird. Die Tatsache ist mit sich selbst, mit ihrer Existenz, erledigt.

Irgend ein Tod als bloßes Faktum hat doch

zum Beispiel durchaus nichts Tragisches: Alles Leben muß einmal sterben: leben heißt ja eigentlich — dermaleinst sterben. Damit findet sich jeder Gebildete resigniert ab. Die Tragik kann nur darin liegen, wie, aus welcher Schuld oder Unschuld heraus der betreffende Mensch zu dieser oder jener Art von Tod kommt.

Auf der allmählichen Vollendung der Tatsache liegt dabei der Schwerpunkt — auf der Verkettung der Umstände, die dahin führen. Nicht auf der Tatsache selbst. Allein der Weg, der zur Tatsache führt, erregt bei uns seelische Mitschwingungen: der Weg zum Ziel, niemals das Ziel selbst. Das Ziel selbst bietet schließlich auch nur einen Punkt dar, gerade wie der ganze Weg aus vielen solchen Punkten besteht — wenn auch einen krönenden Punkt: eben den Abschluß. Das Wichtige, Primäre für die Kunstleistung bleibt aber stets das, was abgeschlossen werden soll.

Also: Drama ist Handlung. Gewiß. Aber motivierte Handlung. Verlangt wird demnach vom Dichter ein zwingender Prozeß: Der Genießende will das Werden der Handlung oder besser der Handlungen vom ersten Aufblitzen bis zur Tat selbst in seiner ganzen psychologischen Folgerichtigkeit vor seinen Sinnen erstehen sehen.

Und so ist denn die Kunst ehrlicher, aufrichtiger als die Natur, als die Wirklichkeit. Die Kunst steht höher als die Natur. Und jetzt erkennen wir auch den Unterschied zwischen historischer

Wahrheit und künstlerischer Wahrhaftigkeit.

Die Motivierung der Handlung geschieht im Drama durch die Charaktere und ihre Evolution. Aber auch der Charakter ist etwas Gewordenes, dessen Werden erst das Gewordene klar erkennen läßt. Und zwar ward er im Kampf ums Dasein, um seine Durchsetzung — im Kampfe mit dem Willen anderer Menschen, mit den Mächten der Welt. Hier jedesmal eine künstlerische Einheit zu schaffen, ohne Knick und ohne Rest, ohne Fremdkörper und ohne dunkle Größen: das bleibt die unfaßbare Leistung des dichtenden Genius. Wie vieles ist uns doch an uns selbst unklar — und nun gar erst an den anderen Menschen! Aber der Meister klärt es, beschwört es: der Seher, Dichter, Künstler, um einmal den schönen Wagnerschen Klimax anzuwenden.

Er schaut die geheimsten Seelenregungen und hört auch die leisesten Gefühlstöne in ihrem ursächlichen Zusammenhang mit feinsten Erlebnissen (Seher). Er liest sie auf und gruppiert sie, scheidet und gliedert, was alles in diesem seinen Menschen lebendig ist (Dichter). Er läßt seine Figuren dann deutlich empfinden und sagen, was sie im Leben niemals sagen können, weil sie es nicht deutlich empfunden: er bildet (Künstler).

Muß der Dramatiker den Prozeß auf diese Weise anlegen, so müssen ihn die Schauspieler gestalten, ausgestalten: das heißt, seinen ganzen Ver-

lauf eindeutig, in seiner kontinuierlichen Folge sinnfällig aufzeigen.

Klar werden soll zweierlei, und zwar mit- und durcheinander: Die Entwickelung der Handlung — und die Entwickelung der Charaktere als Hilfen, als Voraussetzungen zur Entwickelung der Handlung.

* * *

Das Tun und Treiben des Schauspielers auf der Bühne gliedert sich nach zwei verschiedenen Bedingungen. Denn zweierlei ganz verschiedenes wird zugleich von ihm verlangt: Er soll einen Charakter darstellen und zwar mit Hilfe von körperlichen Ausdrucks-Bewegungen darstellen — er soll aber auch als dieser oder jener Charakter allgemein menschliche, der augenblicklichen Gemütswallung des betreffenden Charakters jedesmal entsprechende, also individuell gefärbte Handlungen begehen. Er ist zunächst irgend jemand und zeigt uns deutlich, wie es bei diesem jemand innerlich aussieht: was er fühlt und denkt, warum er das eine tut, und gerade so tut, und warum er das andere läßt. Er tut also wiederum auch etwas: mit sich selbst, mit seinen Partnern und mit den ihn umgebenden Dingen — etwas, das entweder mehr episodischer Natur ist oder auch für den Verlauf der ganzen Handlung von ausschlaggebender Wichtigkeit sein kann.

Der Schauspieler hat Toilette zu machen, zu lesen, zu essen und zu trinken. Er muß dem Mitspieler aus freudigen, traurigen oder ganz konventionellen Gefühlen heraus die Hände schütteln, muß die Geliebte küssen und den Freund umarmen — er muß Realinjurien austeilen und dem Partner wohl gar ans Leben gehen. Es kann von ihm verlangt werden, daß er Klavier spielt, Briefe öffnet, liest und schreibt — und was der Dinge noch mehr sein mögen.

Wie macht er das alles?

Nun: er muß offenbar unterscheiden. Einen Händedruck wird er ohne weiteres wirklich verabreichen — Kaffee und Wein, wenn er diese schönen Dinge bekommt, wirklich trinken, auch Zärtlichkeiten aller Art meist in jeder gewünschten Stärke und Schattierung mit Rücksicht auf die in unserer Gesellschaft üblichen Methoden wirklich ableisten. Eine Ohrfeige aber, alles übermäßige Stoßen, Zerren und Schlagen oder gar Dolchstiche wird er dagegen nur markieren.

Das versteht sich ja scheinbar ganz von selbst. Man kann jedoch die Grenze, wo sich das eine verbietet und dafür das andere eintritt, auch ästhetisch festlegen — allerdings für die verschiedenen Zeiten mit verschiedenen Kulturidealen verschieden festlegen.

Was der Menschendarsteller bei all diesen Verrichtungen erreichen muß, ist bekanntlich der Schein der Wirklichkeit. Dies geschieht

zweifellos stets am ersten und besten, wenn er die Wirklichkeit selbst zu Grunde legt und diese Wirklichkeit nach den Gesetzen der Bühnenkunst für eben ihre ganz besonderen Zwecke korrigiert oder doch umgestaltet, ausgestaltet. Denn, daß auch die Verbeugungen, das Handgeben, Küssen und all die übrigen Huldigungs- und Abneigungsbeweise auf der Szene — wo diese Verrichtungen doch nur Mittel zum Zweck abgeben und für Zuschauer in die Erscheinung treten sollen — anders gemacht werden müssen, als im gewöhnlichen Leben — wo sie nur Selbstzweck sind und gewöhnlich keinen Dritten etwas angehen — leuchtet ein.

Ich habe in meinem Buche „Regie" über diese Sachen ausführlicher gehandelt und möchte mich hier nicht gern wiederholen. Dort wolle man gegebenenfalls das weitere nachlesen.

So lange es nun eben möglich ist, die Einzel-Verrichtungen auf der Bühne dadurch schaubar zu machen, daß man sie, wenn auch in stilisierter Fassung, doch aber tatsächlich ausführen läßt, so lange soll dies durchaus geschehen. Die Grenz-Bedingung wird hier sein, daß die Schauspieler dadurch an ihrem Körper keinen Schaden erleiden. Wenn hingegen Dinge verlangt werden, die dem Künstler das Weiterspielen erschweren oder ihn ganz daran hindern würden, so hat die Wirklichkeit mit ihren Darstellungsmitteln naturgemäß zurückzutreten.

Es handelt sich ja bei alledem um ein kunst-

lerisches Spiel, das sich nach vorgefaßtem Plane und inneren ästhetischen Grundsätzen abrollt: demnach Anfang, Mitte und Ende hat. Besonders bleibt ein Zuendeführen des künstlerischen Spiels die vornehmste Bedingung für seine Inszene überhaupt. Darin unterscheidet sich ja das künstlerische Spiel von vielen sportlichen Spielen, die meistens kein von vornherein strikte gegebenes, sondern ein variableres Ende haben und einen nur durch allgemeine Voraussetzungen, durch gewisse Regeln bedingten Verlauf zeigen — nicht aber an eine genau, das heißt bis ins aller einzelste festgelegte Marschroute gebunden sind.

In diesem Falle kann und muß man also den Schein der Wahrheit auch nur durch Schein, durch absolute Täuschung darstellbar machen. Wie dies ja auch sonst vielfach in der szenischen Kunst geschieht: man denke nur an die Herstellung des Bühnenrahmens und der Requisiten, wo doch ebenfalls sehr oft nur Bilder, Abbilder der Wirklichkeit hergestellt werden — wenn auch in bühnenmäßiger Verfassung, nach den Gesetzen der szenischen Optik.

Diese Täuschungen sind natürlich erheblich schwieriger durchzuführen als die nur stilisierten Verrichtungen nach Maßgabe der Wirklichkeit. Sie setzen beim Schauspieler eine große Darstellungs-Fertigkeit und künstlerischen Takt voraus.

Früher steckte man bei diesen Unterscheidungen die Grenzen erheblich tiefer. Zur Zeit der

ständigen komischen Figur, des Hanswursts, auf unseren Bühnen wurden beispielsweise Schläge und Ohrfeigen noch tatsächlich verabreicht. Die Beteiligten erhielten für erlittene Prügel dann regelmäßig eine besondere Vergütung. So zahlte der Prinzipal einer etwa in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts herumziehenden Bande für eine Backpfeife dreißig Heller und für einen Fußtritt und ganze Prügeltrachten entsprechend mehr.

Damals handelte es sich eben um eine viel rohere Kunstübung in einer viel roheren Zeit. Das Prügeln in der Harlekin-Komödie war für die Zuschauer eine große Hauptsache. Und Schläge selbst galten derzeit noch nicht für durchaus entehrend wie heute, wo man sogar die Abschaffung jeder körperlichen Züchtigung im Erziehungswesen lebhaft zu befürworten beginnt.

Eine andere, ebenfalls nicht so unwichtige Spezialfrage in der Schauspielkunst möge sich hier noch kurz anschließen: Auf welche Weise kann man wohl einzelne Handlungen, die im gewöhnlichen Leben eine längere Zeit beanspruchen, für den zeitlich weit beschränkteren Bühnen-Verlauf am besten verkürzen?

Die große Schwierigkeit liegt hier wieder einmal darin, daß der Künstler auch jetzt den vollen Schein der Wahrheit leisten soll. Durch bloße Hast kann er in solchen Fällen natürlicherweise nie etwas erreichen. Die Steigerung der Geschwindigkeit im Ablauf der Dinge verschlägt hier gar

nichts. Jeder Bühnenfachmann weiß, daß überhaupt durch schnelleres Tempo auf der Szene nur wenig zu gewinnen ist. Will man im Theater Zeit sparen, so muß man streichen oder die Zwischenakte verkürzen. Ein anderes Mittel gibt es nicht.

Und so auch hier: Die dem Schauspieler für seine Gefühls-Ergüsse und für alle seine Handlungen zur Verfügung stehende Frist ist durchweg ganz unvergleichlich viel kürzer als der Zeitaufwand, den jene Dinge in der Täglichkeit meistens beanspruchen.

Das gilt zunächst für die Darstellung von psychologischen Vorgängen, die mit Hilfe roherer Ausdrucksmittel der Menschlichkeit, wie beispielsweise durch Lachen und Weinen sinnfällig gemacht werden. Sobald der Schauspieler diese Affektstellen zeitlich allzu sehr ausdehnt, verstößt er damit gegen eine ästhetische Grundnorm: er ermüdet, die Darstellung wird wirkungslos, ja sie erscheint uns in ihrer Übertreibung künstlerisch unwahr. Ein ausgesprochenes Unlustgefühl ist die Folge.

Hier zeigt sich deutlich die Verwandtschaft der Schauspielkunst mit der Plastik und Malerei. Lessing hat ja leider für die Bühne die Konsequenz seines „Laokoon“ nicht gezogen.

Der Darsteller muß daher schon hier, ganz besonders aber bei seinen eigentlichen Bühnen-Handlungen den Gesetzen der dramatischen Kunst gemäß verdichten. Und zwar hat er die einzelnen Vorkommnisse nach ihren charakte-

ristischen Zügen hin aufzulösen. Er muß eben bühnenmäßig stilisieren. Den glatten Fluß, den Schein der Natürlichkeit in seinem auf diese Weise stark komprimierten Tun und Lassen unmerklich herzustellen, gehört dann allerdings mit zu den schwierigeren Kunstleistungen des Schauspielers, die nur ein auf feinster Beobachtung ruhender Bühneninstinkt einigermaßen befriedigend zu erledigen vermag.

Unterstützt wird er allerdings wohl bei heiklen Aufgaben meist dadurch, daß entweder ein Dialog nebenher fließt oder daß sich sonst Gelegenheit findet, mit dem Ablauf der Verrichtung selbst ein tieferes Charakterisierungs-Verfahren zu verbinden. Der Zuschauer dürfte dadurch von der einzelnen Handlung mehr oder weniger abgezogen werden und so das Sprunghafte in ihrer Abfolge leichter übersehen.

Wie sehr man aber auf unseren Bühnen gerade gegen diese Dinge immer noch fehlt, zeigt vor allem die alberne Art des üblichen Briefe-Öffnens und Briefe-Schreibens. Eine ganz verfehlte, lächerlich wirkende Hast bringt diese und ähnliche Handlungen fast durchweg um jede Wahrscheinlichkeit. Das „Theaterspielen" feiert hier noch heute seine größten Triumphe.

VIII.

Als Ausdruck-Sphären stehen dem Menschendarsteller zur Verfügung: die Mittel des Sprechorgans (Beredsamkeit) und die Mittel des Körperausdrucks (körperliche Beredsamkeit). Die körperliche Beredsamkeit teilt sich dann wiederum auf: in die Haltung — und in Gesten und Mimik.

Aus einem zweckvollen, freien und ungezwungenen Zusammenwirken dieser Einzelkräfte des Bühnen-Ausdrucks nach Maßgabe der dichterischen Ideen und der dem ganzen Kunstzweige inne wohnenden Normen ersteht die Charakter-Schöpfung.

Dabei fällt im Einzelnen bald diesem bald jenem Faktor die Führerschaft im Kreise der Darstellungsmittel zu. Bald ist diese, bald jene Kombination dem dichterischen Wollen und Wünschen am konformsten.

Hier nützt der Schauspieler ausschließlich oder fast ausschließlich die Darstellungs-Potenzen seines Organs, ohne besonders hervortretender Hilfen des Leibes zu bedürfen — wo es sich vor allem um affektfreie Auseinandersetzungen, um ein

Klarlegen von Begriffen und Begriffsketten handelt, wo das Wort hauptsächlich nur einen Wortwert hat und Selbstzweck ist.

Dort bleibt ihm hingegen das Wort fast in der Kehle stecken und ein paar nicht mißverständliche, volle und charakteristische Bewegungen des Rumpfes und seiner Glieder geben von den inneren Vorgängen Kunde — wo eine Gemütswallung den Charakter ergreift, wo ein Gefühls-Komplex oder eine Gefühlsskala sinnfällig zu machen ist, wo das Wort keinen sonderlichen Wortwert hat, vielmehr nur eine Begleit-Erscheinung des Affekt-Verlaufs und der entsprechenden Gebärden-Folge bedeutet.

Und dann wieder brauchen auch nicht einmal die Glieder zur Mitwirkung herangezogen werden: Die Haltung allein, der Blick und eine eigentümliche Spannung der ganzen Gestalt geben uns den nötigen Aufschluß über die inneren Vorgänge — wo großzügige Allgemein-Gefühle auftreten und Reaktionen auf Reden und Taten anderer darstellerisch zu umreißen sind.

An dieser Stelle müssen alle Register des ganzen umfangreichen Ausdrucks-Apparates gezogen werden: Volle Orgel umbraust uns — wo gewaltige innere und äußere Vorgänge gewaltige Mittel erfordern.

An jener Stelle dagegen kuppeln wir das Fernwerk ein und verhalten, von weither zart und duftig und durchsichtig schlagen die Ausdrucksmittel an unsere gespannten Sinne — wo geheim-

nisvolle seelische Komplikationen deutlich werden sollen und die Unter- und Obertöne in den verschiedenen Ausdruck-Sphären nicht verloren gehen dürfen, weil gerade sie das Wesentliche ausmachen.

Die Aufgabe des Schauspielers besteht, wie wir sahen, vornehmlich darin, dem Zuschauer und Zuhörer die dichterische Handlung in möglichst einfacher aber doch erschöpfender Weise aufzudrängen. Als nächstliegendes Medium für diese seine Leistung bieten sich ihm die Worte des Dramatikers dar. Sie muß er infolgedessen auf alle Fälle restlos verständlich zu machen versuchen. Und zwar in doppelter Beziehung: Einmal so, daß der Genießende sie äußerlich überhaupt versteht. Dazu muß der nachschaffende Künstler ein Sprecher sein. Dann aber vor allem auch so, daß der Genießende sie auch innerlich versteht, ihren vollen Sinn, das heißt die Gefühlswerte, die inneren Aktionen und Reaktionen des einzelnen Charakters aufgezeigt erhält. Und dazu muß der nachschaffende Künstler ein Schauspieler sein.

Selbst die Wortphrasen, die nur nackteste Abstraktionen festlegen, haben doch immer noch einen gewissen Gefühlswert.

Und auf den Gefühlswert und seine Darstellung kommt es in der Schauspielkunst allein an. Der bloße Wortton reicht hier niemals aus. Vielmehr hat für alle künstlerischen Situationen der ganze Körper mit der ihm inne-

wohnenden weiten, breiten und tiefen Ausdrucks-Fähigkeit mitzuhelfen. Wenn auch zuweilen nur in sehr bescheidener Weise, fast unmerklich.

Der Darsteller muß daher stets, und zwar in qualitativ und quantitativ richtigem Ansatze auch seine übrigen Darstellungs-Organe bemühen, so daß Gesten und Mimik als aus der dramatischen Kunst geforderte naturnotwendige Begleiterscheinungen, besser noch als Ergänzungen des gesprochenen Wortes zu definieren sind.

Ja — Gesten und Mimik treten sogar als Selbstzweck, als eigentümliches, in sich beruhendes, als ausschließliches Darstellungsmittel auf — was hingegen dem gesprochenen Wort niemals zufällt.

Dieses stumme Spiel, das beredte Schweigen, ist sogar für die Bühnenkunst von großer Wichtigkeit. Im allgemeinen spricht ja auf der Bühne immer nur einer zur Zeit — sich darstellerisch betätigen müssen aber vielfach mehrere Menschen zugleich.

Es gibt nämlich für das große Ganze und für den einzelnen Darsteller im szenischen Verlauf streng genommen keine toten Punkte. Jeder Schauspieler ist vielmehr in jedem Augenblick mehr aktiv oder mehr passiv am Spiel beteiligt. Wenn man für eine beliebige Bühnenfigur die Dauer ihrer Aktivität und ihrer Passivität einmal für sich summiert und die Ergebnisse vergleicht, so dürfte auf den Teil ihres Bühnendaseins, wo sie

nicht zu reden hat, wo sie also in ihren Ausdrucksmitteln auf die Medien der körperlichen Beredsamkeit beschränkt bleibt, regelmäßig die längere Zeit fallen.

Die Leistungsfähigkeit des Schauspielers, seine künstlerische Gesamt-Qualität wird geradezu am besten und leichtesten aus der Anlage und Durchführung seines stummen Spiels abgelesen werden können. Denn eine intensive Darstellung des beredten Schweigens gehört sicherlich zu den heikelsten Anforderungen seiner ganzen künstlerischen Tätigkeit. Fortwährend gibt uns die theatralische Praxis dafür die nötigen Belege. Wie erlösend pflegt es für Zuschauer und Darsteller regelmäßig zu wirken, wenn sich diesem nach längerer Pause endlich, gerade noch zur rechten Zeit, das Dichterwort wieder einstellt. Und nur zu häufig fühlt man es, wie die Ärmsten darauf warten und im gegebenen Augenblick eifrig darnach haschen. Die wenigsten Bühnenkünstler können eben spielen ohne zu sprechen. Sie brauchen die Dichterfaust im Nacken, wenn der Körper reagieren soll.

* * *

Das Drama vermittelt uns das Werden eines mehr oder weniger komplizierten Willens-Prozesses. Diese Kette innerer und äußerer Vorgänge wird dann wiederum aus zwei verschiedenen Sphären bedient: aus der Sphäre des Intellekts und des Gefühls, der Reflexion und der Stim-

mung. Mag nun die eine dieser Erscheinungsformen des dichterischen Willens für das Ganze eines dramatischen Werkes oder für einzelne seiner Partien bald mehr hinter der anderen zurück-, bald mehr heraustreten: vorhanden sind durchweg beide. Und zwar bestehen sie mit- und durcheinander. Selbst die krasseste begriffliche Auseinandersetzung hat einen gewissen, wenn auch noch so minimalen Stimmungswert. Und ebenso ist keine Stimmung, keine Stimmung-Skala ohne Anreiz durch irgend eine, wenn auch noch so minimale Reflexions-Größe, ohne begriffliche Unterlage möglich.

Der Schauspieler muß demnach diesen zwiefachen Gehalt seiner dichterischen Vorlage in angemessener Weise und zwar an den entsprechenden Stellen seines Rollen-Ablaufs qualitativ und quantitativ richtig, das heißt dem Genre des dramatischen Kunstwerks und der Eigenart des betreffenden Charakters gemäß zur Darstellung bringen.

Hierzu bietet ihm nun der Sprechton mit seiner ganz ungeheuren Fülle von Modifikationen und Modulationen eins der wesentlichsten Mittel. Neben dem geschickten, folgerichtigen und schlagfertigen Gebrauch einer umfangreichen und fein aufgeteilten Intensitäts-Klimax, die eine gut schattierende Dynamik zuläßt, wird es sich dabei für den Schauspieler vor allem um die völlige Beherr-

schung einer reichen, mit- und gegeneinander abgetönten Skala der verschiedenen Register handeln.

Denn das schlimmste, was ihm und uns begegnen kann, bleibt immer die monotone Sprechbehandlung. Ihr folgt die Langeweile und damit die allmähliche Auflösung der Kunstwirkung auf dem Fuße. Und gerade die Variabilität der Klangfarbe, die Veränderungsfähigkeit der menschlichen Sprech-Stimme ihrem Klangwert nach, die bestimmte Gegenüberstellung der verschiedenen Klangarten liefert dem Darsteller komplizierter Dichterfiguren die willkommene Möglichkeit zur restlosen Veräußerlichung innerer Begebenheiten.

Wenn man es richtig verstehen und das Moment der Harmonie ganz herauslassen will, so könnte man wohl sagen, daß sich der Schauspieler seine Rede gleichsam instrumentiert — ähnlich wie es der Organist mit seiner Fuge macht. Allerdings in sekundärer Weise, denn der Ton der menschlichen Stimme ist und bleibt letzten Sinnes ja doch etwas Homogenes: ein geschlossenes Instrument. Die fabelhafteste Beweglichkeit der menschlichen Sprechstimme in der Abfolge verschiedenster Klangnuancen läßt das sekundäre Instrumentieren, wie wir es etwas kühn aber doch wohl ziemlich treffend einmal nennen wollen, eben zu. Sie übertrifft da jedes andere Musik-Instrument, auch die menschliche Singstimme bei weitem. Das Feld der Betätigung ist für sie besonders in der Breite größer, während dagegen die hier

viel beschränktere Singstimme, die mehr zu den eigentlichen Musik-Instrumenten, allerdings dann wohl als ihre Spitze rangiert, eine stärkere Wirkung in die Tiefe zu erreichen vermag.

Die große Forderung an die Sprechstimme läuft in der Bühnenkunst darauf hinaus, viel Einzelnes, das heißt aller-differenzierteste Teilerscheinungen menschlicher Seelenfunktionen zu einem organisch Vielfältigen, zu einer harmonischen Rundung zu bringen. Der Ton des Schauspielers hat nicht nur verhältnismäßig einfache, sondern häufig auch sehr komplizierte Begriffs-Komplexe zu „beseeligen" und — wenn man den Ausdruck gestattet — zu „begeistigen": zu gliedern, zu zergliedern.

Für jeden Menschen wird nun die Totalität seines Charakters, die psychische Gesamt-Verfassung unter anderen repräsentiert durch einen ausgesprochenen Grundton und eine ausgesprochene Grundhaltung, wozu man naturlicherweise auch den Gang rechnen muß. Beide Faktoren liefern uns zusammen das allerdings summarische, fundamentale Abbild oder vielmehr das Symbol für die eigentümliche Verfassung des einzelnen Individuums. Beide pflegen sich am reifen Menschen gleichzeitig mit einer geschlossenen inneren Physiognomie und ihrer einheitlichen Willens-Betätigung allmählich herauszubilden und dann mehr oder weniger unverrückbar festzustehen.

Neben der durch Maske und Kleid gestützten Grundhaltung bietet also auch das Anschlagen eines

bestimmten Grundtones dem Schauspieler ein vortreffliches Darstellungsmittel. Gerade wie die äußere Maske — hier im weitesten Sinne als charakteristische körperliche Erscheinung genommen — wird dann auch diese innere Maske für die ganze Dauer der speziellen Kunstübung vom Menschendarsteller durchgehalten werden müssen.

Dabei ist der Begriff „innere Maske" natürlich ebenfalls sehr weit und allgemein zu nehmen. Er umgreift das Spezifische der ganzen Redeweise für die einzelne Figur nach Klangfarbe, Lautbildung, Betonung, intellektuellem und seelischem Akzent, Satzgliederung und Tempo.

Der Schauspieler verfügt also über das gewaltigste Instrument zur Erregung menschlicher Affekte: über das gesprochene Wort.

Doch ergibt sich die Gebrauchsfähigkeit der Sprechstimme nicht etwa ohne weiteres von selbst. Dieses sein Material ist im Gegenteil sehr spröde. Er muß es sich mit einem großen Aufwand von Mühe erst zurichten: er muß auf der Sprechstimme, diesem, seinem wundervollen Apparat, spielen lernen und ihm nach allen Seiten hin die verschiedenartigsten Hilfen zur Darstellung seelischer Schwingungen zu entlocken wissen. Und das ist schwer — viel schwerer als der Laie, viel schwerer als der junge Schauspieler anfangs glauben will. Ein feines äußeres und inneres Horchvermögen — ein sich selbst kontrollierender, exakt arbeitender Gehörapparat gilt hier als erste Bedingung. Das Ohr

hat die hundert Nuancen in den einzelnen Charakterisierungs-Methoden, in der Stimmfärbung, Dynamik, Akzentuation usw. auf das peinlichste zu registrieren, um auf solche Weise die verschiedensten Möglichkeiten für ausgleichende Verbesserungen zu schaffen.

Aber nur zu wenig wird hier gemeinhin von den Schauspiel-Eleven getan. Und doch: wenn Hänschen auf diesem so ungeheuer wichtigen Felde nicht genügend arbeitet — der Hans nachher auf der Bühne hat dafür gewöhnlich keine Zeit. Seine Pflichten liegen später in der künstlerischen Praxis ganz wo anders.

Von Gesangspädagogen erzählt man sich, daß sie ihre Schüler nicht unter vier- bis sechsjährigem, ja manchmal sogar erst nach achtjährigem Studium für bretter- oder podiumreif erklären. Beim Schauspieler dagegen, dessen Sprechorgane — für seine besonderen Zwecke natürlich — mindestens doch eine ähnliche diffizile Durchbildung erheischen, nimmt man es viel weniger rigoros. Er wird meist schon nach wenigen Monaten notdürftigster Vorbereitung von irgend einem Agenten auf irgend einen Direktor, und von diesem Direktor auf das geduldige, allzu-geduldige Publikum losgelassen.

So darf es denn bei diesem vogelfreien Schulbetrieb nicht wunder nehmen, daß die große Mehrzahl unserer Schauspieler nicht ordentlich zu sprechen, daß sie die im Organ gleichsam gebundene Darstellungskraft nicht auszuschöpfen vermag

und nun alles teils durch physische Machtfülle und einförmig sonore Färbung des Organs, teils durch ein unschönes Übermaß der Gesten und Mienen auszugleichen versucht.

An den schweren Folgen dieser mangelhaften Durchbildung in der Sprechtechnik ihrer Mitglieder kranken heute durchweg die Gesamt-Leistungen unserer deutschen Bühne. Selbst der oft erstaunliche Fleiß, die große Liebe zu ihrem gewiß nicht leichten, keineswegs dornenfreien Beruf und die künstlerische Intelligenz vieler unserer Schauspieler kann diesen Mangel nicht ausgleichen.

Im folgenden sollen uns nun ausschließlich ein paar allgemeine Grundsätze in das Problem der schauspielerischen Rhetorik einführen. Ein näheres Verweilen bei den Einzelheiten entspricht nicht dem Plane dieses Buches. Die Darstellungsmittel der Beredsamkeit und des Körper-Ausdrucks mögen einer gesonderten ausführlichen Darstellung gelegentlich vorbehalten bleiben.

Vor allem darf der Schauspieler nicht in der Weise sprechen wie er im gewöhnlichen Leben spricht. Er würde einfach von seinen Zuhörern im Logenhause nicht verstanden werden. Und das ist natürlich das schlimmste, was ihm passieren kann. Er muß vielmehr so zu reden versuchen, daß man den Eindruck hat, daß der Schein besteht, er redet so, wie wir alle im Leben auch reden. Tatsächlich spricht er aber ganz anders.

Zunächst soll er sich ja auf eine viel größere Entfernung hin verständlich machen, als es in der Täglichkeit gemeinhin der Fall zu sein pflegt. Und dann muß er noch den sehr heiklen Dualismus auflösen, der darin liegt, daß er allerdings scheinbar nur mit seinem Partner auf der Szene redet, tatsächlich aber doch zu gleicher Zeit auch für ein außerhalb dieser seiner engeren Umwelt befindliches Publikum zu sprechen, das heißt hier absolut deutlich zu werden hat.

Beim bloßen Rezitieren liegt die Sache viel einfacher. Dort handelt es sich nur um den Vortrag eines Einzelnen zu beliebig vielen Anderen.

Nicht so beim Schauspieler. Er soll keinen Vortrag, sondern ein vorgetragenes Gespräch liefern. Und ein jeder weiß, wie verschwindend wenige Schauspieler hier das Richtige treffen. Das Spielen und Sprechen ins Publikum und die dadurch eintretende Störung der Illusion ist noch immer vielfach die Regel.

Ferner sage der Bühnenkünstler das, was er zu sagen hat, bedeutsam, mit einem bestimmten inneren, gut abgemessenen Gewicht. Sehr hübsch und treffend erschien mir stets, was der ältere Coquelin, der sich auch in anderer Beziehung sehr klug über die Wesenheit seiner Kunst geäußert hat, über die Behandlung des Dichterwortes vorzubringen weiß: „Man soll", so ungefähr läßt der geistvolle Franzose sich aus, „auf der Bühne nicht sprechen, sondern sagen — nicht parler,

sondern dire. Sprechen heißt so viel wie: durch Lautgliederung Wörter hörbar machen. Das Sagen geht aber immer auf einen bestimmten Inhalt — es hebt den Sinn hervor. Man kann sehr viel sprechen und dabei doch sehr wenig sagen... Unter Sagen verstehe ich eben, daß man den Sätzen und wichtigen Worten ihren eigentlichen Wert gibt — über diese Stelle leicht hinweggeht und sie kaum streift, bei jener anderen dagegen rastet und ihr einen schwereren Akzent gibt. Ich verstehe darunter die richtige Verteilung von Höhe und Tiefe, von Licht und Schatten. Sagen heißt so viel wie modellieren."

Bei alledem bedient sich der Schauspieler dann wohl durchschnittlich am besten einer mittleren Stimmstärke. Er wird auf diese Weise ohne Zweifel am leichtesten verstanden. Spricht er leiser, so bedarf es für viele einer gewissen Mühewaltung zur völligen Apperzeption des Gesagten — spricht er lauter, so legt er sich dem Zuhörer in die Ohren und erschwert auf diese Weise ebenfalls die unerzwungene Faßlichkeit.

Auch wird dem Schauspieler in beiden Fällen die künstlerische Behandlung des Organs keineswegs erleichtert. Vielmehr liefert ihm gerade die mittlere Stimme im allgemeinen das beste Material zur restlosen Darstellung des innerlich dem Dichter Nacherschauten. Sie hat auch zweifellos den allernatürlichsten Charakter. Wir nützen sie ja im Leben stets. Unser Ohr ist darauf eingestellt.

Ein Mensch, der diese mittlere Stimmstärke auch nur um ein wenig nach oben oder unten überschreitet, der fortgesetzt lauter oder leiser spricht als gemeinhin üblich, fällt uns schon im täglichen Umgang sehr bald gründlich auf die Nerven.

Und selbst im Affekt steigere man auf der Bühne seine Stimmkraft nicht bis zu dem in der Täglichkeit hier und da üblichen Grade. Das physische Moment tritt dann zu sehr in den Vordergrund und schiebt das psychische Moment zur Seite: die Darstellung wird ihrem inneren Werte nach undeutlich. Die Kunst sieht sich dadurch zur Natur hin gedrängt. Sie unterscheidet sich aber doch gerade hierin einmal wieder sehr wesentlich von der Natur. Die absolute Masse tut es in der Kunst nicht. Die Natur ist verschwenderisch — die Kunst aber sparsam.

* * *

Die drei Grundgesetze der durch das Ohr aufgenommenen Kunstgattungen sind gegeben durch: Rhythmik-Metrik — Tempo — Dynamik. Am Anfang war der Rhythmus, sagt Hans von Bülow. Gut. Gleichzeitig war aber auch das Tempo. Erst später kam die dynamische Schattierung hinzu: das Gegenüberstellen verschiedener Glieder, Tongruppen mit Hilfe verschiedener Tonstärken - das Übergehen aus einem Stärkegrad in den andern durch Crescendieren, Anwachsen, An-

schwellen und durch Decrescendieren, Abnehmen, Abschwellen. Primitive Völker geben noch heute ihre Gesangstänze in ziemlich gleich bleibender Intensität von sich.

Diese drei Grundgesetze gelten also im großen und ganzen für das gesprochene Wort (Rezitation — Schauspielkunst) und für das gesungene Wort (Gesang), das heißt für die Musik schlechthin.

Während nun die dynamischen Veränderungen nur einzelne Glieder betreffen — wir forderten ja schon für den Gesamt-Ablauf der Reden und Gegenreden eine mittlere Stimmstärke — muß der Rhythmus und vor allem das Tempo für das Ganze und für das Einzelne festgelegt werden.

Das zeitliche Einheitsmaß (Tempo) des dramatischen Vortrages hängt dabei zunächst von der Art des Stückes ab. Es gibt jedesmal ein Grundtempo, auf dem das Drama als Ganzes ruht, in dem es vorgeführt wird. Ähnlich steht es mit dem Rhythmus. Jedes Stück verlangt aus seiner besonderen Natur heraus ein verschiedenes, für jeden Fall also ein bestimmtes Tempo und ebenso eine jedesmal eigentümliche rhythmisch-metrische Behandlung, wenn sich auch hier der gesprochene Satz freizügiger gebärden darf als die rhythmisch viel straffer angezogene musikalische Phrase.

Eine klassische Tragödie fordert ein anderes, ein langsameres Tempo als ein französischer Ehe-

bruchschwank — ein Drama in Versen ein anderes, ein langsameres, als ein Drama in Prosa — ein Alexandrinerstück ein anderes, ein langsameres, als ein Jambenstück — ein deutsches Trauerspiel ein anderes, ein langsameres, als ein spanisches Trauerspiel.

Und ähnlich, wenn auch nicht so durchsichtig, schwankt der Rhythmus. In Versspielen liegt es hiermit ja ganz klar. Aber auch in den verschiedenen Prosadramen wird ein feines Ohr leicht den grundlegend verschiedenen Rhythmus heraushören.

So könnte man, um es einmal ganz deutlich zu machen und die analogen Bezeichnungen aus der hier benachbarten Musik herüberzunehmen, fast sagen: Eine Molièresche Komödie geht ungefähr aus dem $^2/_4$ Takt und im Vivace — L'Arronges deutsch-bürgerliches Familien-Lustspiel aus dem $^3/_4$ Takt und im Allegro con moto — Shakespeares Tragödien aus dem $^4/_4$ Takt und im Moderato. Ich will damit natürlicherweise keineswegs zwischen einem Drama und etwa einem Symphoniesatz eine Parallele ziehen, sondern nur summarisch auf gewisse ähnliche Verhältnisse hinweisen, deren Klärung in allen Einzelheiten nicht so ganz leicht zu geben sein dürfte.

Nun finden aber innerhalb dieses Grundtempos bei der Mannigfaltigkeit des dramatischen Kunstwerks Tempo-Abweichungen statt — und zwar nach Maßgabe der einzelnen Charaktere, der einzelnen Menschen, die nicht nur verschie-

denartig, sondern auch verschieden schnell sprechen. Wir müssen also neben dem Grundtempo für das ganze Stück noch ein Grundtempo für die einzelne Figur unterscheiden, das allerdings von dem Gesamt-Tempo seine letzen Bedingungen erhält.

Diese beiden von einander abhängigen Einheitszeitmaße als Norm erleiden dann wiederum im Verlaufe des Dramas eine schier unendliche Anzahl von Abweichungen, von Tempo-Schwankungen: Auf Grund eines gegebenen Leit-Tempos variiert das Tempo im einzelnen.

Um nur einiges herauszugreifen: Die wechselnde Stimmung des Charakters, der sich bald mehr der besonnenen Überlegung, bald mehr dem gesteigerten Affekt zuneigt — auch wohl die Eigentümlichkeit dieser oder jener dramatischen Situation, ihre hervorragende Bedeutung an sich oder für das Ganze, für Vorhergehendes oder Folgendes — der Standpunkt des Schauspielers innerhalb des Bühnenrahmens — die Beleuchtung und noch vieles andere kann hier maßgebend sein. So werden gelegentlich einzelne Redeteile und Einwürfe, aber selbst ganze Szenen-Partien ein vom Grundtempo durchgehends abweichendes Tempo erfordern. So werden ebenfalls die einzelnen Figuren für kürzere oder längere Strecken das Zeitmaß ändern.

Schließlich weist aber auch die laufende Rede, wie in der Musik die Folge der Phrasen, in sich

Tempo-Schwankungen auf. Das Accelerieren und Retardieren treffen wir auch beim Ablauf gesprochener Perioden. Im dramatischen Vortrag ist der Künstler in diesem Sinne sogar noch viel weniger gebunden als im musikalischen Vortrag.

* * *

Ganz allgemein genommen verträgt das Deutsche seiner Natur nach kein allzu schnelles Grundtempo. Es wird sonst leicht nicht nur unverständlich, sondern auch unschön — noch unschöner. Die vielen Zischlaute, die tonlosen oder doch sehr tonschwachen Endsilben, die langatmigen Wortbildungen und syntaktischen Eigentümlichkeiten unserer Muttersprache stecken hier schon verhältnismäßig früh die Grenze.

Wir dürfen es da den romanischen Völkern, vor allen den Franzosen nicht gleichtun wollen. Selbst in den Bühnenwerken nicht, die wir uns von ihnen herüberholen. Bei allem Bestreben, die moderne französische Komödie zum Beispiel so „französisch" wie möglich herauszubringen, muß der deutsche Schauspieler nie vergessen, daß er es mit einem durchaus anders gearteten Idiom zu tun hat als der Kollege vom Original-Theater. Er darf nur relativ schnell sprechen — so schnell, wie es die Eigenartigkeit seines Materials gestattet. Und da bedient er sich zur Hervorbringung des Scheines, worauf es ja auch hier wieder ankommt, im wesentlichen künstlerischer, wenn man will kunst-

licher Mittel. Er hat das gewiß schwierige Problem zu lösen, im Zuhörer den Eindruck des Schnellen, Sprudelnden hervorzurufen — auf Grund einer speziellen ästhetischen Forderung — und doch durchaus verständlich zu bleiben — auf Grund einer allgemeinen ästhetischen Forderung: so etwas wie eine Hast darzustellen, ohne selbst hastig zu sein.

Eine gewisse Gleichmäßigkeit und Bestimmtheit des Rhythmus — eine straffe Gliederung der Phrasen durch Einschnitte und Pausen — ein Wechsel im Tonfall, der aber für die verschiedenen Phrasen möglichst gleich zu bleiben hätte — ein Umspringen aus dem einen Stärkegrad in den andern: all dieses geschickt mit- und durcheinander in einem relativ immerhin doch noch schnellen Zeitmaß angewendet, vermag dann wohl als Ganzes ein ideales Bühnentempo zu ergeben, das schneller erscheint als es wirklich ist.

Wenn wir nun noch einmal kurz die Alltagssprache, mit Rücksicht auf das Durchschnittstempo, der Bühnensprache gegenüber stellen, so wird im Theater durchweg fließender, schneller gesprochen und soll auch schneller gesprochen werden als im Leben. Die innere Verwandtschaft der Langsamkeit mit der Langweiligkeit und die sich daraus ergebenden gefährlichen Konsequenzen bedingen ganz allgemein bei den transitorischen Künsten einen stetigen und flotten

Ablauf. Und schließlich kann ja auch auf der Szene lebhafter gesprochen werden als im gewöhnlichen Leben, weil das Dichterwort ein für allemal festliegt. Immer natürlich vorausgesetzt, daß der Schauspieler seine Rolle beherrscht.

Wie weit man sich da zum Schaden der künstlerischen Wirkung verirren kann, hat zur Genüge die kraß naturalistische Regie gezeigt, die allerdings jetzt wohl glücklicherweise mehr und mehr überwunden ist. Hier wurde im Verschleppen und Überhasten das Erklecklichste geleistet. Ich mußte bei dem Gebaren dieser „Stimmungs"-Regisseure immer an die Wiener Operetten-Dirigenten denken, die traditionell nach den Extremen hin übertreiben und langsames Tempo noch überlangsamen, schnelles dagegen mit Vorliebe überhasten — und zuweilen dann auch an die preußischen Militärkapellmeister, die sich durch willkürliches Übertreiben der Ritartandos und der Fermaten und Luftpausen zum Zweck schneidiger Nuancen ihre große Beliebtheit beim Gartenpublikum zu erringen pflegen. Alle drei tun etwas Unkünstlerisches. Sie schlagen von sich aus um des lieben Effektes willen noch einen Posten dazu.

* * *

Der eigentlichen Sprache läuft also die Gebärdensprache, der eigentlichen Beredsam-

keit die körperliche Beredsamkeit nebenher.

Die Gebärdensprache — wir fassen bei diesen unseren allgemeinen Betrachtungen Gesten und Mimik stets zusammen — beruht auf der allmenschlichen Fähigkeit des körperlichen Organismus, durch seine einzelnen Faktoren die verschiedensten Seelenzustände in charakteristischer Weise zu markieren und damit anderen bis zu gewissem Grade von diesen Innen-Vorgängen Kunde zu geben. Wie jeder auch noch so geringe Eindruck, der in der Außenwelt oder im eigenen Assoziations-Vermögen seinen Angriffspunkt haben kann, bei allen einigermaßen sensiblen Menschen eine psychische Reaktion hervorruft, so ist die Seele auch wiederum sofort bereit und fähig, diesen Affekt irgendwie auszudrücken, ihn körperlich zu symbolisieren und fortzuleiten.

Durch eben dies wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis ihrer körperlichen und geistigen Funktionen entsteht nun im Verkehr der Menschen ein ungeheuer mannigfaltiges, hin und her wogendes Wirken und Gegenwirken der einzelnen Individualitäten, worauf sich dann letzten Sinnes das eigentliche Wesen der Schauspielkunst gründet.

Theoretisch könnte man die Ausdrucksmittel für bestimmte Affekte vielleicht in allgemeinmenschliche und individuelle gliedern. Doch treten diese beiden Gruppen in der Praxis

niemals etwa für sich oder nebeneinander, sondern immer gleichzeitig, mit- und durcheinander auf — so zwar, daß entweder gemeingültige Symbole eine persönliche Nuance erhalten oder daß ganz eigenartige, nur dieser Person bei dieser Gelegenheit anhaftende Symbole zu anderen Zeiten ihre Parallel- und Kontrast-Erscheinungen erleben und somit nicht nur die grundlegende individuelle, sondern auch die allgemein menschliche Wurzel erkennen lassen.

Dabei sind diese Veränderungen an unserer leiblichen Position entweder willkürlicher oder unwillkürlicher Natur.

Es gibt körperliche Reaktionen seelischer Zustände, die der voluntarischen Gewalt des Einzelnen durchaus unterliegen und solche, die vom menschlichen Willen so gut wie gar nicht beeinflußt werden, die also durchaus spontan vor sich gehen — wobei ich alle möglichen historischen und nicht historischen Beispiele für Selbstbeherrschung und Ähnliches einmal ganz ausschalte. Diese absolut natürlichen Funktionen der Körperlichkeit, diese unwillkürlichen Umsetzungen psychischer Phänomene in die leibliche Erscheinungsform — wie das Rotwerden des schamhaften und das Blaßwerden des furchtsamen Menschen — sind nun als Ausdrucksmittel für die dramatische Kunst nicht verwendbar. Sie haben vor allem schon deshalb im Bereiche der Kunstübung kein Daseinsrecht, weil der Künstler das schlechtweg Natur-

liche, das unverrückbar Gegebene als starre unmodifizierbare, unkontrollierbare Tatsache niemals für sich zu nützen vermag.

Nur die willkürlichen Veränderungen können für den schauspielerischen Ausdruck in Betracht kommen.

Wenn wir die mehr mechanisch-organischen Bewegungen wie das allmähliche Einschlafen, den Todeskampf, auch Lachen und Weinen, einmal außer acht lassen, so treffen wir in der Bühnen-Praxis auf zwei verschiedene Arten von körperlichen Ausdrucksmitteln.

Zunächst auf solche, die etwas ausdrücken, den Gemütszustand einer Person oder den Inhalt einer Phrase interpretieren wollen: auf die im eigentlichen Sinne symbolischen Gebärden. Und dann auf solche, die etwas darstellen, die den Gemütszustand einer Person oder den Inhalt einer Phrase seinem ganzen Umfange nach versinnlichen wollen: auf die malenden Gebärden. Während gleichsam der Übergang zwischen diesen beiden Sphären durch solche Bewegungen hergestellt wird, die unterstreichen, verstärken, die einzelnes aus der laufenden Rede hervorheben wollen: durch die akzentuierenden Gebärden.

Als künstlerisch vornehmstes, wichtigstes Ausdrucksmittel haben von diesen Erscheinungsformen der körperlichen Beredsamkeit die symbolischen Gebärden zu gelten. Sie tragen wesent-

lich mit dazu bei, daß die grundlegenden Forderungen der modernen dramatischen Kunst erfüllt werden: die Motivierung der inneren und äußeren Handlung — die Obduktion des dichterischen Charakters. In allen möglichen Schattierungen und Intensitätsgraden stellen sie, meist als Begleiterscheinungen des gesprochenen Wortes, eine Art von selbständiger Illustration dar — von Illustration in gutem, ergänzendem, abrundendem Sinne.

Die malenden Gebärden, die ohne weiteres absolute Sinnfälligkeit bezwecken, sind dagegen für die höhere Schauspielkunst schon aus dem Grunde nicht zu gebrauchen, weil sie als Ausdrucksmittel nicht auf dem Niveau der zugehörigen, der gleichzeitig angeschlagenen Worte, sondern weil sie erheblich tiefer stehen. Die Worte geben heute in den weitaus meisten Fällen nicht mehr die Dinge in sinnlicher Unmittelbarkeit wieder, sondern liefern durchweg nur noch Symbole der Begriffe: übertragene Verständigungs-Werte. Die malenden Gebärden erstreben jedoch eine möglichst restlose Versinnlichung des Gegenstandes und geraten dadurch innerlich zu den Worten in Widerspruch. Sie wenden sich nur an die äußeren Sinne, die Worte aber durch die äußeren an die inneren Sinne. Und das gibt ein Mißverhältnis. Ein derartiges Verfahren ist deshalb, vor allem für höhere Aufgaben der Menschendarstellung, schlechthin unästhetisch.

Als gutes Beispiel wird hier gewöhnlich die Stelle des Grafen Dunois in Schillers „Jungfrau von Orleans“ angeführt:

„Ja sie ist eine Rasende wie du
Und wirft ihr alles in ein brennend Haus
Und schöpft ins lecke Faß der Danaiden,“

wo gelegentlich ein Schauspieler die Bewegung des Hineinschöpfens mit der Hand gemacht haben soll.

Anders liegt die Sache allerdings, wenn tiefere Stufen des Menschentums, wenn einfacher organisierte Individualitäten dargestellt werden sollen. Hier ist die eben gerügte Disharmonie nicht, oder doch lange nicht in dem Maße vorhanden. Im Gegenteil. Das einfachere, deutlichere, eindeutigere Denken und Sprechen dieser Menschen verlangt geradezu einfachere, deutlichere, eindeutigere — verlangt zum Teil wenigstens malende Gebärden. Täglich können wir es sehen: Der kleine Mann aus dem Volke gestikuliert ganz anders, gestikuliert viel mehr und intensiver als der sogenannte Gebildete.

Überall in der Kunst gilt das Gesetz des geringsten Kraftaufwandes für die einzelne ästhetische Schöpfung. Je einfacher die Mittel sind, mit denen der Künstler seine Absicht ganz wunschmäßig erreichen kann, um so stärker und unmittelbarer erfolgt die Wirkung auf andere. Die-

sem Grundsatze unterstehen natürlicherweise auch die Ausdrucksmittel des Schauspielers. Schon ganz im allgemeinen.

Wir deuteten aber auch bereits an, daß vornehmlich der höher organisierte Mensch mit seinen Gebärdenhilfen sehr sparsam zu sein, dafür aber die von allem Überschwang und von aller Aufdringlichkeit freien Bewegungen desto bedeutsamer, prägnanter anzusetzen pflegt. Er wird also jedesmal die Gemüts-Reaktionen nur leicht durchschimmern und die intellektuellen Vorgänge in aller Ruhe und Verborgenheit ausreifen lassen — beides jedoch für den feiner empfindenden Beobachter trotzdem scharf und präzise auszugeben versuchen.

Der moderne Mensch zeigt eben eine gewisse Scheu vor allzu offenkundiger Preisgabe seines innersten Lebens und hat schon aus diesem Grunde wenig Neigung, seine vielen, sehr variablen seelischen Nuancen offenkundig zu betätigen. Jedenfalls ist es ihm durchaus zuwider, dies in aufdringlicher, lauter, allverständlicher Weise zu tun.

Für solche Aufgaben hat sich daher der Schauspieler noch ganz im besonderen beim Gebrauch seiner Gebärdenfolgen die größte Reserve aufzuerlegen.

Der Redner spricht um zu sprechen — der Schauspieler spricht um zu handeln. Mit diesem Gegensatz wird gleichzeitig auch der

Unterschied in der Gebärdensprache beim Redner und Schauspieler gekennzeichnet.

Der Redner nutzt die körperlichen Ausdrucksmittel, um den Inhalt fortlaufender Satzgruppen an seine Zuhörer zu bringen: zur Paraphrasierung dieser seiner Wortfolgen, zur Unterstützung und Erläuterung der Pointen. Sie sind im allereigentlichsten Sinne Begleiterscheinungen der Worte, der einzelnen Redeteile.

Der Schauspieler dagegen nutzt die körperlichen Ausdrucksmittel, um die inneren Gründe seines Tuns im Rahmen des dramatischen Kunstwerks deutlich werden zu lassen: zur Kundgebung seiner letzten Werte. Sie sind bei ihm Begleiterscheinungen seines Handelns, des Streites und Widerstreites mit den übrigen Personen — allenfalls Begleiterscheinungen der zum Handeln führenden Überlegungen.

Während sich demnach der Schauspieler nur sehr selten der malenden Gebärden bedient, tut dies der Redner verhältnismäßig häufig. Vor allem kommen für ihn dabei die akzentuierenden Gebärden in Betracht.

Wenn wir einmal das tägliche Leben als Vergleichs-Drittes annehmen, so macht der Redner die hier gewöhnlich angewendeten körperlichen Ausdrucks-Bewegungen zu einem seiner Hauptmittel für das fortgesetzte Eindringlichwerden des Geredeten: er gestikuliert mehr als der gemeine Mensch. Der Schauspieler hingegen will nur

die Motive seiner Handlungen beleuchten und bedient sich dazu der gewöhnlich angewendeten Ausdrucks-Bewegungen nur zu Zeiten, nur in der Auswahl — dann allerdings, wie wir wissen, mit ungemein gesteigerter Schlagkraft — er gestikuliert weniger als der gemeine Mensch.

Unsere Bühnenkünstler sind nun durchweg zu viel Redner und zu wenig Schauspieler: sie geben eine Paraphrase des Dichtwerks, nicht aber den gewünschten Ausdruck des dichterischen Gehalts. Anders gesagt: sie sind zu wenig Künstler...

IX.

Die eben besprochenen mehr variablen Ausdrucksmittel des Organs, der Gesten- und Gebärdenfolgen werden getragen durch mehr stabilere Ausdrucksmittel: durch eine bestimmte äußere Erscheinung — durch Maske und Kostüm.

Die schon äußerlich prägnant hergerichtete Bühnenfigur versetzt das Publikum in die angemessene Stimmung und lenkt es auf die für jeden einzelnen Fall gegebene Bahn ästhetischer Vorgänge. Durch den Anblick einer treffenden äußeren Gesamt-Erscheinung überschreitet es leicht und ungezwungen die ästhetische Schwelle zum vollen Genuß des Kommenden. Es wird schon beim ersten Eindruck des charakteristischen Menschenbildes gepackt und festgehalten.

Wir merken als Genießende bei einer guten Maske sofort, wohin die einzelne Figur, nach Nationalität, Stand, Beruf und Individualität getan werden muß und sind nun von selbst auf ihr Eingreifen in den Gang des Stückes und auf die dabei notwendig zu Tage tretende weitere Klarlegung des betreffenden Charakters bis in die Details hinein gespannt. Wir wissen jetzt so ziemlich, woher

der Einzelne kommt und möchten nun auch gern genau erfahren, wohin er geht.

Denn die Zuschauer pflegen bei einer äußerlich treffend komponierten Figur meist schon gleichzeitig zu vermuten, was mit ihr und durch sie weiterhin geschehen wird: die Maske bereitet auch vor. In der äußeren Erscheinung tritt uns eben, immer natürlich im Verein mit einer ausgesprochenen Grundhaltung und sehr bald dann mit gewissen Hilfen der körperlichen Beredsamkeit, ein bestimmtes Ergebnis, eine geschlossene Summe entgegen, deren verschiedene Faktoren sich nunmehr im Verlaufe der Handlung gleichsam entrollen und — jeder einzelne für sich — differenzieren. Die Total-Physiognomie rührt Vergangenes auf und läßt Zukünftiges möglich erscheinen. Schon der bloße Anblick eines Menschen auf der Bühne soll uns von Gewesenem flüchtig berichten, aber auch eine dumpfe unbestimmte Ahnung seines Geschickes aufdämmern lassen.

Verlangt wird also eine charakteristische Maske: Die äußere Erscheinung der einzelnen Figur hat die ihr eigentümlichen Anlagen und Eigenschaften kund zu geben. Wie sich die Betätigung jedes Menschen zu seinem Grundcharakter verhält — ganz ähnlich verhält sich die Sprache der Gesten und Mimik zu der äußeren Gesamt-Maske, worunter ich hier Maske, Kostüm und entsprechende Grundhaltung verstehe. Cha-

rakter und äußere Erscheinung sind so etwas wie ein Generalnenner, in den die Einzel-Aktionen zwanglos aufgehen müssen.

Charakter und äußere Erscheinung stehen deshalb in der Bühnenkunst im Wechselverhältnis: die Gesamt-Maske soll ein Abbild des inneren Menschen, wenigstens ein greifbares Symbol für die betreffende Individualität — sie soll die bestimmte Persönlichkeit in der Nuß, ihre Biographie im Abriß, ihren Steckbrief liefern. Das heißt: die inneren Potenzen der Dichterfigur müssen jedesmal in ihrer äußeren Erscheinung angelegt sein.

Hier sehen wir wieder einmal den großen Unterschied zwischen Natur und Kunst, zwischen Wirklichkeit und Bühne. Im Leben wird nämlich diese Forderung nach der Kongruenz von sinnfälliger Erscheinung und innerem Geistes- und Gemütsleben in den weitaus meisten Fällen nicht, wenigstens nicht vollständig erfüllt. Die Wesenheit des Menschen ist vielfach aus seinem Äußeren nicht deutbar. Einzelne Ausnahmen, die uns das Genie liefert — man denke zum Beispiel an Goethe und Bismarck — besagen nichts. Wir können auf der anderen Seite für bedeutende Persönlichkeiten ebenso oft auch Widersprüche zwischen Körper und Geist nachweisen.

Natürlich soll nicht geleugnet werden, daß sich bei vielen Menschen dennoch der Grundzug ihres Wesens und ihrer täglichen Beschäftigung in gewisser Weise auch in ihrem Äußeren ausprägt, so

daß er dann von erfahrenen und feinsinnigen Beobachtern mehr oder weniger untrüglich abgelesen werden kann.

Dieser immerhin nicht sehr verläßliche Zustand der Wirklichkeit genügt aber doch für die Kunst, für die Schauspielkunst nicht.

Im praktischen Leben, im täglichen Durcheinander der flüchtigen Erscheinungen wollen und brauchen wir gar nicht einmal auf den ersten Blick gleich zu erfahren, wie es mit dem Einzelnen bis ins kleinste bestellt ist. Dies läßt uns glücklicherweise in den meisten Fällen ganz kalt. So eine gewisse Menschenkenntnis, die man sich mit den Jahren schon von selbst angeeignet hat, genügt hier durchweg für den täglichen Gebrauch. Wir betreiben unser Geschäft, oder was sonst immer vorliegen mag, mit dem anderen und lassen die Sache damit erledigt sein. Wollen wir mehr von ihm, so dürften wir mit der Zeit sicher schon mehr aus ihm herausholen.

Diese Zeit hat das Publikum im Theater nun aber nicht. Hier auf der Bühne kommt jeder Person ihre ganze bestimmte Bedeutung für sich und für das betreffende Stück zu. Und diese Bedeutung müssen wir Zuschauer sofort, oder doch wenigstens sehr bald wissen. Sonst verstehen wir den Verlauf des Stückes nicht. Die Szene überbietet also auch hier einmal wieder die Wirklichkeit, indem sie verdeutlicht, verdichtet: allerdings unter Zugrundelegen der natürlichen Bedingungen

des Allmenschlichen und Menschlich-Individuellen. Sie hat auf diese Weise zu dem Endergebnis zu gelangen, daß die physische Beschaffenheit des Einzelnen eine möglichst eindeutige Offenbarung seiner psychischen Beschaffenheit liefert.

Als einer der größten Künstler der Maske wird uns Seydelmann hingestellt. Er soll wie selten einer durch unsäglichen Fleiß das Geheimnis voll ergründet haben, schon durch die Abrundung und Schlagkraft der äußeren Gestalt zu wirken und durch sein bloßes Erscheinen als diese oder jene Dichterfigur den Zuschauer in eine tiefe Spannung zu versetzen. Wenigstens weiß Roetscher als Seydelmanns Biograph sehr viel Gutes von dieser seiner Kunstfertigkeit zu erzählen, wenn er sich gelegentlich folgendermaßen ausläßt: „In der Charaktermaske Seydelmanns spiegelte die sinnliche Erscheinung das Innere künstlerisch ab, sie faßte den ganzen Menschen gleichsam in einen Brennpunkt zusammen . . . Man hat nun bisweilen gesagt, Seydelmann habe gewissermaßen hinter der Bühne schon, durch die Virtuosität, mit der er seine Charaktermaske geformt habe, den ganzen Charakter beschlossen. Sein Erscheinen habe überrascht, aber er sei unvermögend gewesen, diese Überraschung durch die Darstellung selbst noch zu steigern. Das Wahre an dieser Behauptung ist, daß in Seydelmanns Charaktermaske der darzustellende Mensch allerdings insoweit vollständig vor uns stand, als sich der Geist in die Leiblichkeit

überhaupt einzuhauchen vermag und in ihr zu einem ruhigen Abbild seiner Lebensbewegung gediehen war. Je mehr uns nun die Charaktermaske in einen engen Kreis bannte und uns die bestimmte Lebensrichtung eines Individuums schon vorbildete, um so weniger konnte die Darstellung in dem Sinne überraschen, daß sie uns etwas nicht schon durch die Charaktermaske Angedeutetes zeigte. Sie war vielmehr zur Entfaltung des mit und in der Charaktermaske Gegebenen. Das ruhige Abbild des inneren Lebens war durch die Darstellung nur in Bewegung übergegangen. Diese war nur der Lebensprozeß, der sich in der Maske zusammengefaßt hatte, in welche also gleichsam die ganze Vergangenheit einer Persönlichkeit zu einer sinnlichen Gegenwart gediehen war. Aus ihr drangen die Lebensäußerungen des Charakters selbst mit einer gewissen Notwendigkeit hervor, welche um so weniger überraschte, je inniger sie mit der Erscheinung zusammenhingen."

Wie kommt der Schauspieler nun zu seiner äußeren Erscheinung?

Natürlich darf er sich nicht irgend einen charakteristisch aussehenden Menschen von der Straße holen und ihn mit den Mitteln der Kosmetik und des Kostüm-Ateliers unter Zugrundelegung seiner eigenen Körperlichkeit nachmodellieren. Die bildnerische Tätigkeit des Menschendarstellers beim Masken-Entwerfen hat doch keine

Berührungspunkte mit dem Panoptikum, und seine Aufgabe besteht nicht etwa darin, „lebende Photographieen“ zu liefern. Ebenso wenig wie der frei schaffende Maler oder Bildhauer — ich meine, sofern er nicht Büsten meißelt und Porträts anfertigt — jemals oder doch nur in verschwindenden Ausnahmefällen sein Modell als gegebenes Ganze in sein Werk übernimmt.

Der Künstler sucht und sieht in seinem Modell nichts weiter als eine Hilfe, eine mehr technische Hilfe zur Darstellung seiner ureigensten Phantasie-Schöpfung, die ausschließlich ihre Elemente den Erlebnissen des Meisters entnimmt — nicht aber diese Erlebnisse so wie sie sich abrollten, einfach zusammensetzt, sondern sie nach höheren, nach künstlerisch-individuellen Gesichtspunkten zu einem ideellen Gesamtbilde aus- und umgestaltet. Der Künstler muß seinem Modell gegenüber allerhöchstens ein väterliches, mütterliches, vielleicht nur ein freundschaftliches, kameradschaftliches Interesse an den Tag legen und nicht etwa die egoistische Zuneigung eines Liebhabers zur Geliebten walten lassen.

Dies gilt auch für den Bühnendarsteller. Nur daß er den Dramatiker als schaffenden Meister vor sich, außer sich hat. Er ist zwar gebunden — in dieser Gebundenheit aber doch wiederum frei. Wenigstens hält er sich bei seinen Schöpfungen, Nach-Schöpfungen nicht an bloße Wirklichkeits-Erscheinungen, von denen etwa nur

eine, wenn auch noch so kunstvolle Kopie gewünscht wird.

Der Schauspieler gehorcht vielmehr höheren Mächten: der künstlerischen Intuition — wobei uns, streng genommen, ziemlich gleichgültig sein kann, ob diese künstlerische Intuition erst noch durch das Medium eines zweiten Künstlers hindurchgeht, wie es in der Bühnenkunst aus ihren komplizierten Verhältnissen heraus notwendig erscheint. Wenn nur nichts von der Eigenart, Kraft und Größe des ursprünglichen Bildes verloren geht. Das Wesentliche bei all diesen Vorgängen ist eben, daß überhaupt intuitiv geschaffen wird — daß ein Künstler wiederum die dichterische Intuition aufnimmt.

Die äußere Erscheinung muß dem Schauspieler also für jeden Fall fest und untrüglich aus der Rolle selbst gleichsam herausspringen: als eine Art von Gesicht. Sie entsteht mit und durch den Charakter: als Ganzes sofort nach dem summarischen Erfassen seines ureigensten Wesens — im einzelnen erst während der peinlichen Durcharbeitung der künstlerischen Aufgabe.

Wenn dann auf diese Weise mit dem inneren auch das äußere Gebilde der dichterischen Figur in der Phantasie des Bühnenkunstlers eindeutig entstanden ist, so hat er für den Genießenden zunächst die äußere Erscheinung zu bannen, um dann diese äußere Erscheinung gleichsam nach innen

hin aufzulösen: das heißt den Charakter darzustellen. Beides — da er ja Menschen verkörpern soll — mit den allerdings gehobenen, eigens präparierten Mitteln und nach den Bedingungen der Menschlichkeit.

Hierzu verhilft ihm ein ständiges Beobachten der verschiedensten Persönlichkeiten bei allen nur denkbaren Verrichtungen. Doch müssen die einzelnen Ergebnisse dieser Sammelarbeit gleichsam im Unterbewußtsein bleiben, um erst bei passender Gelegenheit emporzuschnellen. Die Beobachtung von Menschen und Menschengruppen sorgt ausschließlich für das Material zur adäquaten sinnfälligen Darstellung des gegebenen psychischen Phänomens im Augenblick der speziellen Kunstleistung. Das Schaffen dichterisch erschauter Menschen erfordert also ein ausgesprochenes künstlerisches Assoziations-Vermögen.

Da nun der Schauspieler schon durch seine äußere Erscheinung allerlei Charakteristisches verlauten lassen soll, so hat er sich dazu auch der nötigen gesteigerten Ausdrucksmittel zu versehen. Er muß deshalb sehr scharf, gründlich und eindringlich beobachten — muß mehr (mehrerlei) und tiefer (intensiver) sehen, als der gewöhnliche Mensch und sich auf diese Weise die Mittel und Wege erschließen, um das innere künstlerische Gesicht in die entsprechende Bühnenfigur umsetzen zu können.

Dies im allgemeinen.

Selbstverständlich ist es nicht ausgeschlossen, daß auch der Schauspieler für den einzelnen Fall gelegentlich einmal ein bestimmtes Modell benutzt. Man trifft ja in der Tat zuweilen Menschen, die irgend einen Typus repräsentieren — in deren Äußerem sich bestimmte menschliche Eigenschaften deutlich und leicht faßbar ausprägen. Von ihnen kann der Menschendarsteller gewiß dieses oder jenes für sein Kunstwerk, besonders aber für die äußere Gestalt seiner Charakter-Schöpfung unmittelbar herübernehmen.

Daß sich Menschen mit mehr oder weniger indifferenter, dann aber elastischer Physiognomie durchschnittlich besser zu irgend einer beliebigen Umbildung eignen als solche mit charakteristisch geschnittenen, ausgeprägten Gesichtern, wurde schon gelegentlich erwähnt. Ebenso dürfte eine mittlere Leibesfülle und ein nicht zu hoher Wuchs dem Schauspieler seine Aufgabe gemeinhin erleichtern.

Als die beiden wesentlichsten äußeren Hilfen zur Herrichtung des Kopfes, also der Maske im engeren Sinne, gelten Korrekturen der Haartracht und der Gesichtszüge: durch Perücken und falsche Bärte und durch das Schminkverfahren.

In diesen Dingen tue man nun grundsätzlich nur das Allernotwendigste — das aber dann mit sicherer Hand und nach unzweideutigem Plane. Für Veränderungen, die irgendwie mit dem eigenen

Haar hergestellt werden können, bemühe man nicht den Perückenmacher, sondern allerhöchstens einen geschickten Friseur. Besonders sollen die weiblichen Schauspieler möglichst lange mit ihrem natürlichen Kopfschmuck haushalten. Perücken werden bei ihnen meist sofort als solche erkannt und stören dann die natur-gefällige Einheit der Gestalt. Das Duffe, Leblose des falschen Haares fällt bei den starken Flechten üppiger Damen-Frisuren stets ganz besonders in die Augen.

Geht es aber aus irgend welchen Gründen doch nicht ohne fremde Kopfbedeckung ab, so walte zum mindesten überall peinlichste Decenz. Perücken haben schon an und für sich, wenn sie nicht ausgezeichnet und fleißig hergerichtet sind, etwas Steifes, Aufdringliches, Kaltes. Und nun gar erst in all den Fällen, wo sie nach irgend einer Richtung hin Extravaganzen oder technische Unzulänglichkeiten aufweisen.

Dasselbe gilt für das Schminken. Auch hier herrscht auf unseren Bühnen durchgängig das Zuviel. Ganz glaubt man ja in Schauspielerkreisen die Ausmalung des Gesichts — selbst für die Gelegenheiten, wo die eigenen Züge keiner weiteren charakteristischen Veränderung bedürfen — der allseitig auftretenden Beleuchtung wegen nicht entbehren zu können. Die Darsteller, so meint man, würden zu fahl, zu geisterhaft und ausdruckslos erscheinen. Und schon deshalb müßten die Flächen gegen einander abgehoben, die Kon-

turen unterstrichen werden. Das mag ja sein. Doch lasse man es, wie gesagt, auch hier beim Notdürftigsten. Je mehr das Gesicht durch Überschminken festgelegt wird, je weniger kann der Künstler mimisch darauf spielen.

Gewiß aus diesem Grunde ist zum Beispiel Yvette Guilbert dahin gekommen, ihre große Kunst mit absolut ungeschminktem Gesicht auszuüben. Und wie grandiose Wirkungen werden trotzdem, oder besser gerade deswegen erzielt. Hierzu muß man dann allerdings wohl eine so starke mimische Darstellungskraft einzusetzen haben, wie sie der berühmten Pariser Diseuse in höchstem Grade eignet. Damit vermögen aber die meisten unserer Schauspieler leider nicht aufzuwarten.

Etwas anders liegt die Sache dagegen, wenn wirkliche Charaktermasken herzustellen sind. In solchen Fällen wird die Schminke kaum zu entbehren sein, wenn auch die physiognomische Veränderung des eigenen Gesichts stets die Grundlage der Charaktermaske abzugeben hat. Das Problem beruht hier darauf, daß der Schauspieler seine Maske so anlegen muß, daß sie für alle aberhundert verschiedenen Gesichtsausdrücke der verschiedenen Affekte nach Art und Intensität echt bleibt, echt wirkt.

Strindberg macht sich in seinem bekannten Vorwort zu „Fräulein Julie" über die beliebten Methoden weidlich lustig, indem er sagt: „Wenn ich nun beginne vom Schminken zu sprechen, so

nähre ich keine Hoffnung von den Damen gehört zu werden, die lieber hübsch als wahr sein wollen. Aber der Schauspieler sollte doch genau überlegen, ob es für ihn vorteilhaft ist, durch das Schminken seinem Gesicht einen abstrakten Charakter zu geben, der wie eine Maske sitzen bleibt. Denken wir uns einen Herrn, der sich mit Kohle einen scharfen zornigen Zug zwischen den Augen anbringt, und nehmen wir an, daß dieser zornig aussehende Mensch bei einer Replik plötzlich lachen soll. Welch schauderhafte Grimasse wird das nicht werden? Und wie soll eine falsche Stirn, die blank ist wie eine Billardkugel, gerunzelt werden können, wenn der Alte in Zorn gerät."

Das ist alles sehr richtig! Der Schauspieler muß sich seine Zornesfalte eben so schminken, daß man sie bei unaffizierter Physiognomie nicht bemerkt oder nur im Ansatz bemerkt, daß sie aber bei der durch die mimische Kraft des Künstlers hervorgerufenen Verzerrung des Gesichts verstärkend wirkt und auf diese Weise den Affekt des Zornes für alle Zuschauer im weiten Bühnenhause deutlich macht.

* * *

Die Probleme der Kostümierung gehören eigentlich schon mehr zu den Kunstfragen des Spielleiters. Ich habe daher auch in meinem Buche „Regie" schon des Genaueren darüber gesprochen.

Besonders für historische Kostume trifft den Regisseur im Verein mit dem Garderoben-Inspektor meist die volle Verantwortung. Die Kleider werden hier dem Schauspieler gewöhnlich ganz ohne sein Zutun auf den Leib gezogen. Und wie lächerlich er sich da auch manchmal ausnehmen mag — den einzelnen Künstler trifft durchweg keine Schuld. Ihm selbst ist in seinem Wams oft am allerlächerlichsten zu Mute.

Anders in modernen Stücken. Hier pflegt den Darstellern bei der Ausgestaltung ihres Anzuges im allgemeinen freie Wahl gelassen zu werden. Und deshalb sind auch wohl auch in diesem Buche, wo die Schauspielkunst und der Schauspielkünstler zur Diskussion steht, die grundlegenden Bedingungen für die Kleidung auf der Bühne, wenn auch nur kurz und prinzipiell klarzulegen.

Das Unzweckmäßige, Unkünstlerische der Bühnen-Tradition, dem Schauspieler die Zusammenstellung seines Kostüms selbst zu überlassen und höchstens den Choristen einige oberflächliche Anweisungen zu geben, liegt allerdings zu Tage. Wird schon ohnehin der stark entwickelten Eitelkeit unserer Bühnenleute von seiten des Regisseurs im Interesse der Totalwirkung oft und energisch entgegengetreten werden mussen, so hat er vor allem auf das harmonische Einstimmen der Menschen-Erscheinung in den Rahmen der Szene, auf das Zusammenschließen der einzelnen Faktoren zu einem ästhetisch gerundeten Bühnenbilde

sein Hauptaugenwerk zu richten — nicht nur in sogenannten Kostümstücken, sondern ebenso notwendig auch in Gegenwarts-Dramen.

Freilich sollte man es mit großzügigen Direktiven genug sein lassen. Das Einzelne im Herausputzen seines Körpers zu der gewünschten Bühnen-Erscheinung macht der Schauspieler lieber selbst. Er ist ja natürlicherweise mit all den großen und kleinen ästhetischen Fragen seines Leibes und der ihm zuträglichen Gewandung stets am intimsten vertraut und kennt neben den grundlegenden besonders auch die feinen, subtilen Hilfen am besten, die das große Ganze so oft ausschlaggebend beeinflussen.

Der echte Schauspieler hat nicht nur etwas vom Bildner. Er ist auch Maler. Mit einem schlagenden Toiletten-Instinkt sollte sich bei ihm wenigstens ein alles meisternder erlesener Geschmack und treffsicherer künstlerischer Takt zusammenfinden. Diese rein ästhetischen Bedingungen müssen dann für die szenische Praxis noch von einem angeborenen Sinn für das Bühnenmäßige, Malerisch-Plastische getragen werden. Nur so kann man auf dem Theater zu schönen und charakteristischen Wirkungen gelangen.

Die moderne Kleidung ist nun anerkanntermaßen nicht schön. Nach dem griechischen und römischen Mantel, der eine gefällige, den Körper zwanglos einrahmende, eigenartige Drapierung

ermöglichte, hat die internationale Mode in der menschlichen Kostümierung nichts Zweckmäßig-Schönes mehr gezeitigt. Im Gegenteil. Sehr viel Häßliches und Naturwidriges wurde hier im Laufe der Jahrhunderte ebenso lebhaft begrüßt wie schnell wieder verabschiedet. Und gerade heute stehen wir wohl auf einem tiefsten Tiefpunkt des in diesem Sinne überhaupt Zulässigen.

Der Schauspieler lebt und webt nun aber im Dienste der Kunst, die es mit ästhetischen Gefühlswerten zu tun hat. Ihm muß man daher die manchmal gewiß recht schwierige Aufgabe stellen, die Häßlichkeiten in den verschiedenen Trachten nicht noch durch persönliche oder modegemäße Extravaganzen zu unterstreichen, sondern vielmehr das etwa an sich Fragwürdige, unkünstlerisch Herausfordernde darin nach einer geschlossenen ästhetischen Wirkung hin auszugleichen — im Dienste des Schönen, so gut es geht, zu bessern, ohne dabei aber wiederum den einzelnen Mode-Typus ganz zu verwischen.

Die Zuschauer dürfen jedoch diese Korrekturen oder Unterlassungen gar nicht einmal merken. Ihnen soll der Eindruck des Wirklichen, die Wahrscheinlichkeit des Gebotenen unbenommen bleiben. Und das wird schon deshalb meist in hohem Grade der Fall sein, weil die Kenntnisse des Publikums in der Kostümkunde sehr wenig tief zu gehen pflegen.

Schließlich ist dann noch zu beachten, daß

unsere Theaterkunst — von den Bedingungen des allgemeinen Schönheits- und künstlerischen Zweckmäßigkeits-Gesetzes abgesehen — die verschiedenen, in der menschlichen Gesellschaft gerade üblichen oder irgendwo und irgendwann einmal üblich gewesenen Bekleidungs-Arten schon aus dem Grunde ihrer inneren Normen entsprechend nicht restlos herübernehmen kann, weil die Erscheinung des Bühnenkünstlers auf Fernwirkung berechnet ist, sich also den optischen Gesetzen der Szene bis zu gewissem Grade einfügen muß — wobei vor allem die Beleuchtung mit ihren verschiedenen Farbentönen und Helligkeits-Phasen und nicht zuletzt mit den überall im Rahmen verteilten Lichtquellen eine große Rolle spielt.

Der Eindruck der Kleidung teilt sich im ganzen und großen nach zwei verschiedenen Gesichtspunkten auf: sie hat ihrem künstlerischen Inhalte nach lyrische und dramatische Potenzen. Beide sind für den ästhetischen Effekt von größter Wichtigkeit und daher mit gleicher Liebe und zwar jedesmal nach bestimmter Richtung hin sinnfällig zu machen, die der dramatische Charakter aus sich heraus angibt.

Das dramatische Moment findet im Umriß, in den Linien — das lyrische Moment in den Farben, in den Flächen seine Ausprägung. Natürlich betätigen sich diese beiden Hauptwerte der menschlichen Gewandung in gegenseitigem Abhängig-

keitsverhältnis und stellen somit ein geschlossenes Ganze vor: eine Harmonie, ein Zusammenklang, der naturgemäß erst dann die gewünschte Reinheit ergibt, wenn die einzelnen Faktoren vorher für sich abgerundet, in sich abgestimmt wurden. Man wird demnach Schnitt und Farbenmischung des Kostüms, sowohl beide mit Rücksicht auf den darzustellenden Charakter und die gegebene Körperlichkeit des Darstellers, als auch jeden einzelnen Faktor mit Rücksicht auf den anderen festzulegen haben. Der Schauspieler zeichnet also und malt.

Leider trifft man in der Praxis durchweg das malerische Moment viel zu wenig betont und für die Gesamt-Darstellung des einzelnen Charakters lange nicht hinreichend ausgebeutet. Aber gerade, weil im Drama aus dem Wesentlichen dieses Kunstzweiges heraus die dramatischen Werte so ungemein vorherrschen, sollten die ohnehin mehr zurücktretenden, aber für die Totalwirkung nicht minder wichtigen lyrischen oder Stimmungswerte — die man leicht und gefällig als solche herausheben und als kontinuierliche Erscheinung, eben im Kleide darstellen kann — auch so schlagend wie möglich herausgehoben und dargestellt werden.

Worauf es hier wesentlich ankommt, hat von Seckendorf in seinem lesenswerten Buche „Kritik der Kunst" treffend zusammengefaßt: „Wer könnte es bezweifeln, daß auch die Farben

der Gewänder mit der Farbe der verschiedenen Alter, mit der Fleischfarbe und Farbe der Haare und so auch mit dem Temperament, mit den verschiedenen Gemütsstimmungen, Neigungen und Leidenschaften, die man bildlich Farben der Seele nennen könnte, übereinstimmen und im Widerspruch zu stehen vermögen. Wie sich die Jugend lebhafte, das Alter stille Farben wählt, wie bei dem einen Volke diese bei dem andern jene Farbe als Farbe der Trauer oder der Freude gilt, je nachdem sie mit der Farbe ihrer Haut kontrastiert oder harmoniert. Wie der Purpur die Farbe des Stolzes und das Blau unter den Indianern Nordamerikas die Farbe des Hasses ist, so entspringt überhaupt die Vorliebe für die eine oder andere Farbe stets aus einer Ähnlichkeit des Temperaments mit dem sinnlichen Eindruck einer Farbe. Es ist daher nichts leichter als den sogenannten Ausdruck des Charakters einer Gestalt durch eine irrige Farbenwahl für die Bekleidung zu verdunkeln und zu verfälschen."

In der historischen Bekleidung unserer Schauspieler hat nun vor allem das archäologische Moment hinter dem ästhetischen zurückzutreten.

Und wenn der feinsinnige Oscar Wilde in einem seiner geistvollen Kunst-Essays die Forderung stellt: „Archäologische Genauigkeit bleibt Bedingung für das Erzeugen der Bühnen-Illusion,"

so ist dieser Satz, wenigstens so absolut uneingeschränkt wie hier, zweifellos nicht richtig. Es reicht auch nicht hin, wenn unser englischer Kritiker dann noch folgende Konzession macht: „Ich kann es verstehen, daß die Archäologie auf Grund ihres übertriebenen Wirklichkeitssinnes bestritten und verurteilt wird, aber sie pedantisch zu schelten, geht nicht an. Denn da sie eine Tatsache ist, ist sie jenseits von Gut und Böse. Ihr Wert hängt nur davon ab, wie sie gebraucht wird, und nur der Künstler kann sie gebrauchen. Vom Archäologen erwarten wir das Material, vom Künstler die Methode."

Wilde hat hier einen sehr bedeutsamen Faktor außer acht gelassen: den Zeitgeschmack, dessen Koeffizient bekanntlich sehr variabel ist. Er hat vergessen oder doch nicht genügend herausgehoben, daß ein für allemal Trachtensammlungen des Völkermuseums — diese Darstellung realer Werte in einem wissenschaftlichen Institut — und die figürliche Ausgestaltung etwa des Julius Caesar oder der Hebbelschen Nibelungen — diese Darstellung ästhetischer Werte in einem künstlerischen Institut — zweierlei ganz verschiedenes bedeutet. Das Museum verlangt absolute Wirklichkeit, das wissenschaftliche Faktum — des Theater dagegen künstlerische Wahrhaftigkeit, das ästhetische Faktum.

Noch zur Zeit des französischen Sonnenkönigs spielte man alle Stücke schlechthin im Kostüm der laufenden Mode. Und das war innerlich noch gar nicht einmal so unberechtigt. Wir haben es ja im klassischen Drama der Franzosen — vom vorhergehenden mittelalterlichen ganz zu schweigen — keineswegs etwa mit Griechen, Römern oder Juden, sondern mit Vollblutfranzosen zu tun.

Und Ähnliches gilt für die Elisabethanische Periode Englands.

Wenn aber auch die Dramen Shakespeares durchschnittlich ebenfalls in den Kostümen der damaligen Mode zur Darstellung kamen, so hat der Dichter als Theaterdirektor trotzdem schon vielfach nach historischen Kleidern und Requisiten gefahndet und oft den Wunsch geäußert und nach Möglichkeit betätigt, seine geschichtlichen Stücke in geschichtlich treuem Rahmen aufgeführt zu sehen. So wird beispielsweise in Cambridge über eine Aufführung von Richard III. berichtet, wo die Schauspieler in echten, der Tower-Sammlung entnommenen Zeitkostümen aufgetreten sind. In einem der Shakespearischen Prologe finden wir sogar des Dichters Bedauern darüber ausgedrückt, daß er keinen Helm aus der Periode zu beschaffen vermochte, in der das betreffende Stück gerade spielt.

Im sechzehnten Jahrhundert hatte man eben schon angefangen, dem geschichtlichen Wandel der Trachten im eigenen Volke und bei fremden Na-

tionalitäten Interesse abzugewinnen. Große Werke waren erfolgreich auf den Markt geworfen: die berühmte, reich illustrierte „Nürnberger Chronik", Münsters umfangreiche „Kosmographie" und manche andere Bücher, die sich mit der Reproduktion und Beschreibung der verschiedensten Kostümmoden befaßten, erlebten damals viele Auflagen. Und so wurde denn ganz von selbst das nötige wissenschaftliche Material beschafft, um dem Drange der Zeit nach historischer Treue allmählich auch auf dem Theater zu genügen.

Heute sind nun die modernen ästhetischen Anschauungen längst durchgedrungen, die mit der psychologischen Wahrheit der Charaktere nach Rasse, Kulturperiode und Individualität auch in der äußeren Gesamt-Erscheinung des dramatischen Kunstwerks ein historisches Weltbild fordern: ein historisches Weltbild, das aber jedesmal nach den Gesetzen der Bühnenwirkung und des Zeitgeschmacks zu modifizieren bleibt.

Was dabei einzig und allein verlangt wird, ist dieses: Die Kleidung soll nur den Eindruck des historisch Wahren hervorrufen — braucht jedoch, und darf in manchen Fällen gar nicht einmal sklavisch modegetreu sein. Das Kostüm hat im dramatischen Kunstwerk höhere Zwecke zu leisten als nur die Zeitperiode im ganzen und die Nationalität, den Stand und Alterssatz im einzelnen einigermaßen für die Zuschauer festzulegen. Man zieht die Bühnen-Figuren nicht wie

die Panoptikum-Puppen an und wirft ihnen auch nicht nur deshalb etwas über, weil sie doch nun einmal mit irgend etwas bekleidet sein müssen.

Leider sehen allerdings — wir bemerkten es gelegentlich schon — unsere Schauspieler in historischen Trachten vielfach nur — angezogen, oft sogar recht widerwillig angezogen aus und wirken dadurch Heiterkeit erregend. Man geht eben in der Kostümierung zu unachtsam, geschmacklos und gleichgültig vor. Die Kleider sollen bereits dichterische Ausdrucksmittel für bestimmte lyrische und dramatische Gefühlswerte — sollen ein Teil von dem darzustellenden Charakter selbst sein.

Alles in allem: Das Bühnenkostüm muß sich wohl auf geschichtlicher Grundlage aufbauen, wird aber nach der Seite des Malerischen und Charakteristischen über die historische Treue hinausgehen.

Dies wieder im allgemeinen.

Ein großes Feld darstellerischer Betätigung bleibt dem Schauspieler dann aber noch in der Ausklügelung charakteristischer Einzelheiten im äußeren Arrangement seines Anzuges. Aus ihnen kann der gewitzte Bühnenkünstler oft ganz wesentliche Hilfen zur Verdeutlichung seines Dichter-Charakters herausholen. Scheinbar nebensächliche Kleinigkeiten machen in solchen Fällen oft den allergrößten Effekt. Um nur einiges zur mo-

dernen Toilette hervorzuheben: was sagt da oft ein Klappkragen mit kleinem schwarzen Schlipsknoten — was sagen ein paar graue Zwirnhandschuhe und ein schlecht zusammengerollter Regenschirm — was sagen zum Beispiel die Glaçehandschuhe Ulrich Brendels in Rosmersholm! . . .

X.

Viktor Hugo sagt in seinen „Etudes sur Mirabeau“: „Il faut bien le dire, dans tout orateur il y a deux choses, un penseur et un comédien. Le penseur reste, le comédien s'en va avec l'homme. Talma meurt tout entier, Mirabeau à demi.“ Talma also starb ganz . . .

Dazu noch ein Wort über die dem Mimen keine Kränze flechtende Nachwelt.

Als einzige, zugleich also letzte Instanz sitzt und saß in allen Zeiten das Publikum über den Wert oder Unwert eines Künstlers und seiner Leistung zu Gericht. Das Publikum — ein Totalbegriff: nicht zu definieren, kaum gefühlsmäßig zu fassen — auf keine Formel zu bringen, und sei es auch im kompliziertesten Ansatz. Ein Ungeheuer mit einer Sammelseele, das sanft sein kann wie ein King Charles und blutgierig wie eine Bulldogge — launisch wie ein Despot und gerecht wie König Salomo — verzückt wie eine in hellem Wahnwitz der Auflösung entgegenwirbelnde Tarantella-Tänzerin, und wieder kalt und unnahbar wie der Oberkämmerer eines verflossenen Fürstenhofes — unrettbar beschränkt wie Serenissimus und sich vor dem Fadesten und Dümmsten verbeugend wie der ihn begleitende Kindermann,

aber auch wieder einsichtig und gegen alles Kunst-Simili instinktmäßig gefeit, ein ganzer Mäzen — spontan darauf los urteilend wie ein Stürmer und Dränger, und vorsichtig wie die selige Pythia — feinfühlig oder stocktaub — scharfsichtig mit unbewaffneten Augen, oder gegen das Sonnenlicht der Kunst empfindlich und durch Brillen geschützt, deren Gläser (um ein Nietzsche-Wort zu gebrauchen) mit Moralin gefärbt sind. Auf alle Fälle unberechenbar und daher nur zu oft für den Fortschritt der Kunst und Kultur von hemmendem Einfluß.

Was aber das schlimmste ist: „Niemand hat Grund oder ein Mandat, ein Publikum anzuschwärzen oder zu entschuldigen. Die Menge im Theater war zu allen Zeiten souverän und unverantwortlich und Anklage und Verteidigung wäre gegenstandslos, weil bekanntlich in einem Publikum sich Kollektivstimmungen und Kollektivgefühle entwickeln, für die kein Einzelner aufkommen kann und will" — so ungefähr sagt treffend Alfred Klaar gelegentlich des Mißerfolges von Grillparzers „Weh dem, der lügt".

Aber die Kritik? . . . Sie bedeutet doch auch etwas — manche meinen sogar, sie bedeute viel. Reguliert sie denn nicht unklare, unsichere, widerspruchsvolle und falsche Urteile der großen Menge? Man redet ja ausdrücklich immer von Publikum und Kritik . . .

Es ist sehr sonderbar: die Kritik vermag, na-

türlich ganz allgemein gesprochen, wohl hin und wieder die Menge für eine gute künstlerische Arbeit zu interessieren und zu gewinnen, indem sie möglichst zwanglos erläuternd eingreift und all den vielen, die da wirklich genießen wollen, weniger leicht faßbare Schönheiten aufdeckt, oder indem sie schlechthin kategorisch erklärt, daß die zur Diskussion stehende Schöpfung ihre große Eigenart hat und deshalb Beachtung verdient. Nie, oder doch nur verschwindend selten gelingt es ihr dagegen, das Publikum von etwas Unzulänglichem, Schadhaftem, Schädlichem abzuziehen. Ein einflußreicher Kritiker kann seine Leser zur Not in ein gutes Stück hineinloben. Er wird sie aber kaum jemals dahin bringen, einem schlechten Stück fernzubleiben — er kann sie verschwindend selten aus dem Schauhause hinaus ärgern. Weiterer Unterlagen bedarf es für diese Behauptung wohl nicht. „Alt-Heidelberg" allein spricht Bände.

Also das Publikum sitzt auf dem Forum. Und da gleichen nun sehr viele Kunstwerke der Schaubühne bei der großen Unzuverlässigkeit und dem konservativen Zuge der Masse einem Wechsel auf die Zukunft. Die Masse zeigt eben für das Mehr von Kultur- und Kunstinhalt, was der Künstler an der augenblicklichen Täglichkeit gemessen doch allemal gibt — sie zeigt für ästhetische Wagnisse, für mehr oder weniger treffende Versuche in dieser oder jener Richtung nur in den seltensten Fällen Verständnis. Erst spätere Zeiten

können ihn einlösen und lösen ihn allerdings dann wohl meistens auch ein.

Das heiß also: die wahre und edle Kunstschöpfung kommt zur vollen Wirkung größtenteils erst in der Zukunft. Oder anders gesagt: die Gegenwart holt sich ihr für den Durchschnitt angemessenes Kunstfutter fast immer aus der Vergangenheit oder nimmt es aus den Händen derer, die es nach den bewährten Rezepten der Vergangenheit zurechtmischen.

Diesen an sich gewiß sehr wenig erfreulichen Prozeß darf nun aber die Mehrzahl der wirklichen Künstler insofern ruhig mit ansehen, als ihr Werk im allgemeinen eine genügend lange Zeit unangetastet überdauern kann — wie traurig und ungerecht sich die Tatsache auch immer ausnehmen mag, daß so viele Meister den wohlverdienten Ruhm nicht mehr erleben. Für das Kunstwerk selbst und die damit verbundene Kulturleistung ist das jedoch schließlich ganz gleichgültig. Ihre Zeit wird schon kommen. Und wenn sie gekommen ist, dann leben Name und Werke durch die Jahrhunderte hindurch: so lange die Farbe nicht bricht, der Stein nicht verwittert, die Lettern und Notenköpfe nicht unleserlich werden. Ja — auch wenn die Kunst-Schöpfung zuletzt der Verwesung anheim fallen sollte — der Ruf des Künstlers hat sich in solchen Fällen meistens schon so tief gegründet, daß er für alle Zeiten gesichert bleibt. Das Publikum wuchs und wuchs an Zahl, und endlich

gaben ganze Epochen ihren Spruch ab: bald in diesem, bald in jenem Sinne, sodaß mit der Zeit sogar eine Art von mittlerem Urteil entstand. Man redet ja auch von einer ausgleichenden Gerechtigkeit der Weltgeschichte.

Nicht so in der Schauspielkunst. Sie lebt und webt immer nur in und mit dem Augenblick: sie ist eine Gegenwarts-Kunst. Eine Schauspiel-Leistung, die bis zehn Uhr abends nicht sanktioniert wurde, hat als unwiederbringlich verloren zu gelten. Sie erledigt sich von selbst, da die abfällige Beurteilung des verhältnismäßig kleinen Publikums gar nicht nachprüfbar ist.

Aber selbst wenn es sich um wahre Kunstleistungen der Menschendarstellung handelte, wenn sie als solche ausdrücklich und bereitwilligst anerkannt wurden — vom Schauspieler bleibt doch nichts mehr als bewundernde Nachrede, und zwar nur so lange wie aus der betreffenden Generation noch Kunstfreunde leben. Der Rest ist ein bloßer Name — Schall und Rauch. Dieser oder jener wird mit Ehrfurcht genannt — lange Zeit hindurch und gewiß auch häufig — bei allerlei Gesprächen über Kunst und Künstler. Der Theaterspezialist unter den Literarhistorikern weiß dann noch manches Besondere ven ihm zu berichten und legt es in schwerzugänglichen theatergeschichtlichen Forschungen nieder: Wichtiges, Interessantes, aber auch viel Minderwertiges, Langweiliges.

Für die Menge aber heißt es nur: der große Schröder . . . Und so haben sie alle ihr schmückendes Beiwort: Ekhoff, die Familie Ackermann, die Neuberin — herab bis Mitterwurzer . . .

Dem gegenüber ist nun aber der Bühnenkunst wiederum von allen Künsten, gleichsam als Ersatz, der größte Augenblickserfolg beschieden. Hieran allein muß und kann sich der Schauspieler halten. Und da wird ihm allerdings auch mehr wie reichliche Genugtuung geboten. Es geht ihm hier sogar meistens noch besser als zum Beispiel dem ausübenden Musiker, der von vorne herein mehr als nachschaffender Künstler betrachtet wird und hinter dem Komponisten durchaus zurückbleibt, während der Schauspieler — wohl durch die gewichtigere Art, wie er auftritt und seine ganze Persönlichkeit in den Dienst der künstlerischen Sache stellt — sehr oft wenigstens auch Ruhmesteile des Regisseurs und der anderen Hilfskünstler der Szene, ja sogar des Dichters auf seinen Scheitel häuft.

Doch kann man die viel bespöttelte Eitelkeit der Bühnenleute immerhin wohl begreifen, also auch verzeihen. Der Mime legt der augenblicklichen Rückwirkung seiner Leistung eben weit größeres Gewicht bei und muß ihr größeres Gewicht beilegen als jedoch andere Künstler, der sich auf bessere Zeiten und Gelegenheiten zu vertrösten oder auch Änderungen an seinem Werke vorzunehmen vermag. Denn die durchschlagende Beur-

teilung von Kritik und Publikum ergeht sofort und allein nach der ersten Aufführung. Was er nachher etwa noch bessert oder ausgestaltet, hinterläßt in der maßgebenden Kunstwelt so gut wie keinerlei Spuren.

So ist der Schauspieler dann von selbst für jede Art von Lob und Anerkennung überhaupt und für sofortiges rückhaltloses Lob ganz besonders eingenommen — mehr noch als die meisten anderen Künstler. Und aus demselben Grunde ist er gegen Tadel empfindlicher.

In Ludwig Tiecks Roman „Der junge Tischlermeister" findet sich folgende Stelle über die Wirkung der Bühnenkunst, die der berühmte Dramaturg nach Friedrich Haases Bericht häufiger in Gesprächen und im Unterricht zu zitieren pflegte: „Dieses ist das Große der Bühnenkunst, daß sie etwas ausrichten und eine so ungeheure Wirkung erregen kann, daß uns im Moment die Erinnerung an jeden anderen Kunstgenuß schwach und wie ein Schatten erscheint. Freilich geht ihr Erzeugnis selbst auch wieder spurlos wie ein Schatten vorüber und ein ungenügendes Andenken an die großen Momente des Genusses und der Entzückung erfüllt uns mit Wehmut. Denn kein Denkmal kann der Bewunderer diesen entflohenen Erscheinungen setzen, weil keine Bezeichnung das kenntlich und deutlich zu charakterisieren vermag, was der hingerissene Zuschauer gesehen und gehört hat."

Nirgend sonst ist daher die Arbeit des Kritikers notwendiger als in der Bühnenkunst. Nur durch seine Tätigkeit kann man Verdienste des Regisseurs und des einzelnen Schauspielers wenigstens einigermaßen für die Nachwelt festlegen. Gewiß muß der Kritiker auch darnach sein. Denn später ist seine Auffassung nicht mehr zu kontrollieren. Der Kunstfreund bleibt ihm und seiner Ansicht auf Treu und Glauben ausgeliefert.

Ferner darf es sich wesentlich nur um eine beschreibende und nicht um eine ausschließlich glossierende Besprechung dramatischer Erzeugnisse und ihrer Darstellung handeln. Doch hat wohl auch jede echte Kritik in erster Linie beschreibenden Charakter.

Die Rezensionen unserer Tageszeitungen fallen allerdings gewöhnlich nicht unter diese Art von echter Kritik. Die hier in Rede stehenden Erzeugnisse einer schlafsüchtigen Mitternacht wollen vor allem unterhalten, klatschen — und nicht klären, das heißt: die künstlerische Kultur fördern.

Der große Augenblicks-Erfolg, der dem Schauspieler nur zu billig und leicht in den Schoß zu fallen pflegt, wirft aber auf seine fernere künstlerische Tätigkeit oft die dunkelsten Schatten.

Er hat leider einen Kardinalfehler im Gefolge, der bei den Bühnenleuten immer und immer wieder beobachtet werden kann: Die nur zu verständliche Selbstgefälligkeit des Mimen geht nämlich bald in

Selbstberäucherung über und endet nur zu häufig in große allgemeine Selbstgenügsamkeit. Durch seine maßlose Arroganz verschleiert sich der Schauspieler dann jede künstlerische Perspektive und büßt jede Art von Selbstkritik völlig ein. Nur zu schnell gründet sich in solchen Fällen bei ihm die zuverlässigste Meinung, alles zu kennen, alles zu verstehen, und alles besser zu wissen. Er wird ja doch beachtet, geschätzt, verehrt und allabendlich umjubelt. — Warum, fragt der Mime? — Weil ich etwas bin, viel kann und noch mehr verstehe. Ich — der fertige Künstler. Das Publikum sagt es ja und das Publikum muß es doch wissen . . .

Um diesen Kunstjünger ist es natürlich fast immer geschehen: er hört bald ganz auf, ernstlich an sich zu arbeiten — er hat es ja gar nicht mehr nötig. Das bißchen Innerlichkeit, das seine erste Berufs-Begeisterung noch zeitigte, schwindet allmählich ganz. Und alles wird veräußerlicht. An Stelle der Kunst tritt die Mache.

Aus solch einem Unfertigen wird dann höchstens eine jener Lokalgrößen, deren Leistungen zwar in der Stadt unentwegt aus Unkenntnis des Besseren, Höheren und aus Gewohnheit geschätzt werden — die mit ihrem manirierten Gebaren aber bei jedem zugereisten Kunstfreund nur noch Kopfschütteln hervorzurufen vermögen.

* * *

Als bemerkenswerte Eigentümlichkeit des Schauspieler-Völkchens ist seine große Abergläubigkeit sprichwörtlich geworden.

Diese in der Tat häufig zu beobachtende Erscheinung hat unter anderen wohl besonders in den mannigfachen Zufälligkeiten ihren Grund, von denen der Verlauf einer, noch dazu oft schlecht vorbereiteten Aufführung, von denen überhaupt jedes öffentliche Auftreten in irgend einer Form unangenehm beeinflußt, sogar ganz in Frage gestellt werden kann.

Der still für sich dahinlebende Mensch — etwa der deutsche Gelehrte, um schnell einen charakteristischen Typ herauszugreifen — ist Herr seiner Selbst und nur Diener seiner besonderen Wissenschaft. Zu Hause stört ihn niemand, darf ihn niemand stören. Sein Buch wird vielleicht von dem einen oder anderen Kollegen des Spezial-Gebietes, der eine entgegengesetzte wissenschaftliche Theorie vertritt, bekämpft — es wird gekauft, weniger oder gar nicht gekauft werden. Das ist aber auch wohl alles. Die Tatsache, daß sein Kolleg gegen Ende des Semesters leerer und leerer wird, rührt ihn schon lange nicht mehr. Es handelt sich da um eine alljährliche Erscheinung. Also! Und die Vorlesung selbst birgt zum Entgleisen durch Unvorhergesehenes kaum irgend welche Gefahr. Man halte sich hier einfach an das bloße Wort: es wird ja „vorgelesen" — noch dazu das einzelne Pensum zum soundsovielsten Male vorgelesen.

Das heute einige jüngere Professoren anfangen, ihren Stoff ohne Manuskript-Hilfen vorzutragen, soll die Konstruktion unseres Gegensatzes, auf den es hier allein ankommt, nicht stören. Die jedem freisprechenden Redner drohende Gefahr, daß eine zweite Vorstellungsreife, die ihren Ursprung irgendwo in der Außenwelt hat, die erste durchkreuzt, zurückdrängt und schließlich ganz vernichtet, fällt also für den Kathedermenschen im allgemeinen dahin.

Und wo, für wen wird denn eigentlich „vorgelesen?“

Ein richtiges Publikum mit geschlossener Physiognomie besteht vielfach für den Dozenten gar nicht. Kaum, daß er überhaupt sieht, ob jemand da sitzt — geschweige denn, wer im einzelnen zugegen ist und wie sich die verschiedenen Zuhörer an den Ergebnissen seiner Lehren beteiligen. Dazu bleibt das Auditorium in seiner spartanischen Dürftigkeit, mit dem hohen, roh gezimmerten Lehrstuhl und den knarrenden unbequemen Bänken jahrein jahraus das gleiche. Was sollte den Herrn Professor also wohl unter diesen Verhältnissen aus dem Konzept bringen — wenn der Saaldiener nicht zufällig einmal vergessen hat, das gewünschte Glas Wasser aufs Pult zu stellen und in den Morgenstunden die Vorhänge des nach Osten liegenden Raumes bis auf Zweidrittel, oder wie die Vorschrift sonst gerade lauten mag, herunter zu lassen?

Anders der Schauspieler.

Er fühlt sich in dem wechselvollen Getriebe seiner äußerst komplizierten Kunstübung abhängig von tausend Dingen außer sich. Und er ist es auch. Niemals voll Herr seiner Selbst und niemals Diener eines geschlossenen Ganzen, das nach richtiger Erfüllung von gewissen feststehenden Bedingungen eo ipso gelingen muß, fehlt ihm das Vertrauen, der felsenfeste Glaube an den geregelten Ablauf seiner Leistung.

Und das erklärt sich leicht. Der Ausgang des Kampfes mit der vielhundert-köpfigen Hydra Publikum, dessen Zusammensetzung und Stimmungen einen ständigen Wechsel unterworfen sind, scheint ihm ebenso unberechenbar wie der Ausgang der Komödie selbst, die von der mehr oder weniger günstigen eigenen Disposition und von der Disposition und dem künstlerischen und menschlichen Charakter der übrigen Mitspielenden, von dem Grade der durch den Regisseur aufgewendeten Mühe und vielen anderen Dingen, nicht zuletzt auch vom Dichter und der dramatischen Wirkung seiner Arbeit abhängt.

Der Schauspieler sieht sich deshalb außerstande, seinen künstlerischen Auftrag rein willensmäßig zu gutem Ende zu führen. Er steht leicht eintretenden Möglichkeiten äußerer Störungen im allgemeinen ohnmächtig gegenüber, da die improvisatorische Tätigkeit eines schnell gegenwärtigen Geistes für ihn nicht viel Verläßliches hat und,

wenn sie wirklich einmal eintritt, nur in den seltensten Fällen totale Abhilfe zu bringen pflegt.

So kommt denn der Schauspieler ganz von selbst zum Glauben an eine kategorische Gewalt des Geschickes: zum Aberglauben. Wenigstens rechnet er vielfach bei seinen künstlerischen Schöpfungen mit einem Fatum und hofft für das Gelingen seiner Pläne und Wünsche auf den Beistand höherer Mächte.

Nach dem letzten Klingelzeichen begibt sich der Direktor ruhig in seine Loge und auch der Regisseur verschränkt die Arme und läßt die Sache laufen. Häufig kommt es sogar vor, daß auch er den Coulissen ganz den Rücken kehrt. Die beiden Gewaltigen der Bühne können jetzt eben ihrer Ansicht nach nichts mehr ausrichten.

Auch vertragen viele Schauspieler in solchen Augenblicken überhaupt keine Ermahnungen und Direktiven mehr. Abgesehen davon, daß sie durch Zureden vielfach in der Tat nervös werden, sind sie meist alle von der absoluten Nutzlosigkeit solcher Coulissen-Ratschläge kurz vor Beginn der „Komödie" felsenfest überzeugt. Jetzt haben eben die Vorsehung, der Zufall und andere Göttinnen ihre Herrschaft angetreten. Der am Theater geläufige Ausspruch „Es kommt abends immer anders als die Bühnenarbeiter morgens erzählen", ist für all dieses charakteristisch.

Eine gern spöttelnde und das Leben sonst keineswegs irgendwie tragisch nehmende Schau-

spielerin von immerhin nicht allzu tiefer allgemeiner Bildung antwortete mir einmal auf die Frage woran sie denn eigentlich glaube, mit den Worten: „An eine Vorsehung". Sie war dabei plötzlich tiefernst geworden. Und der Schmieren-Direktor, der stets, bevor er die Gardine aufzog, ein herzhaftes „Mit Gott" als allgemeines Stichwort vor sich hin murmelte und mit einem schicksalsergebenen Aufblick zu den Soffiten begleitete — gleich ob die sechzehn Takte eines Possen-Vorspiels oder die tiefgründigen ersten Worte des Faustmonologs folgten — tat dies aus demselben Grunde.

* * *

Der Schauspieler befindet sich auch heute noch nicht in einer gesellschaftlich festen Position, obschon — und das soll gleich hier ausdrücklich betont werden — die letzten Jahre in diesem Sinne glücklicherweise manches gebessert haben.

Allerdings werden ihm, wie ja überhaupt ausübenden Künstlern (Musikvirtuosen, Kapellmeistern und anderen) im einzelnen vielfach von der fanatisierten Menge Ehrungen und Auszeichnungen erwiesen, die in dem Maße, in dem Überschwange und in der Wahllosigkeit an die anderen Künstler und an sonstige große und größte Leistungsmenschen niemals herantreten.

Die Theatergeschichte verfügt ja, wie selten eine Disziplin über ein außerordentlich weitschich-

tiges Anekdotenmaterial. Und zwar setzen die hier verzeichneten Geschehnisse häufig einen geradezu deliriumartig affizierten, also stark anormalen, ins Perverse schillernden Gemütszustand bei den Kunst-Enthusiasten, besonders bei den Damen voraus, die sich stets überaus exzentrischer Sympathiebeweise im allergrößten Umfange schuldig gemacht haben. Das Nachessen der von Mascagni beim Frühstück angeknabberten Brötchen seitens der Berliner „höheren Töchter" bedeutet noch nicht das letzte des auf diesem Felde Geleisteten.

Trotzdem genießt, wie gesagt, der Bühnenkünstler größtenteils noch nicht die gesellschaftliche Durchschnittsachtung und erfreut sich noch nicht der sozialen Gleichberechtigung mit den übrigen Künstlern: den Malern, Bildhauern und Dichtern, geschweige denn mit den übrigen Geistesaristokraten, den verschiedenen Gelehrtenberufen — die ich hier auch heranziehe, da man nun schon einmal stets Kunst und Wissenschaft zusammen vor den Kulturwagen zu spannen pflegt.

Gewiß ist nicht in Abrede zu stellen, daß die sogenannte bürgerliche Gesellschaft dem Künstler gegenüber ganz allgemein eine gewisse Skepsis zu üben pflegt. Ganz a priori.

Seine Daseins- und Schaffensbedingungen sind andere. Kunst ist kein Handwerk. Man wird dem Künstler unmöglich eine bestimmte Bureauzeit aufzwingen und von ihm verlangen dürfen, daß er von neun bis drei, mit Ausnahme der höheren

Orts genehmigten Frühstückspause, seine verfluchte Pflicht und Schuldigkeit tue und damit die Kardinalforderung des mittleren Staatsbürgers erfülle.

Der Künstler arbeitet, wenn er will: das heißt, wenn er kann — der gewöhnliche Mensch, wenn die Vorgesetzten, wenn die Verhältnisse wollen: das heißt, wenn er muß.

Diese Verschiedenheit in der Arbeitslage und Arbeitsmöglichkeit bedingt notwendigerweise eine Verschiedenheit der Moral, die noch dadurch gesteigert wird, daß der Künstler, um zu wertvollen Leistungen zu gelangen, sein Leben und Erleben intensiver, umfassender und wesenseigentümlicher zu gestalten hat als die Alltags-Individualität.

Die Gesellschaft weist ihn deshalb ganz allgemein außerhalb der eigenen Sphäre. Und selbstherrlich, wie ja das Durchschnittliche, also auch die Durchschnittsmoral einmal ist und tut, gibt sie ihm seinen Platz nicht etwa über sich oder auch nur bei sich, sondern unter sich.

Und da geht es nun dem Schauspieler ganz besonders schlecht.

Es ist Tatsache, daß die Gesellschaft den Bühnenmitgliedern nicht die Mittel an die Hand zu geben pflegt, ihre allmenschlichen Bedürfnisse nach Geselligkeit zu befriedigen und sich die allernötigsten Verkehrsformen der Gebildeten untereinander auf ungezwungene Weise anzueignen — daß man

den „Komödianten“ die volle Gleichberechtigung noch in unseren Tagen versagt — daß man es durchaus nicht über sich gewinnen kann, ihnen die gute Bürgerstube und den Salon gleichmäßig und bereitwilligst zu öffnen.

Vor allen die Bürgerstube. Denn während zum mindesten die Großen unter den Mimen, namentlich in den Hauptstädten, als sprechende und spielende Dekoration irgend eines Festes in den Salons schon eher Eingang und liebenswürdige Aufnahme finden, ist ihnen, besonders den Provinzschauspielern, der Familientisch noch so gut wie ganz verschlossen. Das gut bürgerliche Haus hat von den Theaterleuten ein für allemal rein zu bleiben. Man sieht dem jugendlichen Liebhaber gelegentlich auf der Straße nach, schreibt ihm auch wohl einmal ein rosa Billet und wendet die Kränzchenkasse zu einem Benefizgeschenk oder zu einer Blumenspende für irgend eine „himmlische Rolle“ auf. Gewiß! Aber sonst bleibt man ihm hübsch vom Leibe.

Doch auch im Salon hat sich der Bühnenkünstler, wenn er hier wirklich einzudringen vermag, mit der Rolle des Geduldeten zu begnügen, der wesentlich als Diner-Clou und Maître de plaisir die Erheiterung der Anwesenden fördern soll. Die Leute, die derartige Funktionen in alten Zeiten verrichteten, waren bekanntlich Sklaven, Unfreie, Verfemte — wenigstens Leute im Die-

nerrang. Von dieser Auffassung ist auch heute noch ein Gran geblieben.

Das alles muß natürlich seine Gründe haben und hat seine Gründe.

Der Schauspieler gehört nämlich meistens zu den auf die Dauer unangenehmsten, langweiligsten Gesellschaftern, die man sich ausdenken kann. Es gibt für ihn gewöhnlich nur ein Thema: seine Kunst und er — er mit Rücksicht auf seine Kunst.

Dies mag für ein halbes Stündchen eine äußerst interessante Unterhaltung verbürgen, mag selbst geistvollere, bedeutendere Menschen auf Zeit um den Sessel des theoretisierenden, Anekdoten- und anderen Coulissenklatsch zum besten gebenden Mimen fesseln — sehr bald wird es unerträglich. Weil er auch mit dem, was er über seine Kunst weiß, schnell am Rande ist, sich dann naturgemäß wiederholt und damit die zunächst neue und interessierende Materie verflacht.

Und für ein anderes Thema reicht es vielfach nicht. Sein Gesichtskreis ist zu eng, das Verständnis für soziale, politische und gemein-künstlerische Fragen zu gering. Überhaupt die Bildung zu lückenhaft, zu unsystematisch. Der Schauspieler kann, wie wir gesehen haben, den Anforderungen an eine großzügige allgemeine Bildung gar nicht entsprechen, weil er zu sehr und zu früh vom Gedanken- und Gefühlsleben der modernen Kulturmenschheit ausgeschlossen wird. Er bleibt in den wichtigsten Entwickelungsjahren ausschließlich auf

sein verschimmeltes Rollenheft angewiesen, kennt nichts oder wenig von Welt und Leben und hat auch vor lauter Rollenstudium keine Muße und Gelegenheit, das Nötigste davon kennen zu lernen.

Man nehme nur einmal die Repertoirestatistiken der Provinztheater vor und staune über die Anforderungen, die hier an die Vertreter sogenannter erster Fächer gestellt werden.

Dann wird er aber auch von der Gesellschaft offenbar noch in seiner Einseitigkeit bestärkt. Die dem Künstler im Salon gebotene Behandlung nutzt diese seine Schwäche einfach zur Frönung einer billigen Neugier aus, ohne sie bessern zu helfen. Man hudelt und hätschelt ihn, denn man will im allgemeinen ja nur etwas vom Bau und seiner Sphäre hören, will nur ein bißchen mit interessanten Details aufgeputzte Kunstsimpelei und gibt sich nur zu gern dem reizvollen Zauber des ganz fremden, geheimnisvollen Milieus hin. Der Schauspieler fühlt daher gar nicht die Notwendigkeit einer Änderung. Er kommt ja so brillant aus.

Daß man ihn nachher dann belächelt, über ihn spottet, ihn seiner Einseitigkeit zeiht und gesellschaftlich geringer achtet als sich und die Seinen, ist eben eine der Gemeinheiten unseres Gesellschaftslebens.

Aber selbst für diesen, vielfach doch recht erniedrigenden Verkehr im Salon kommen nur wenige Schauspieler in Betracht. Das Gros der Bühnenkünstler ist schon dadurch ausgeschlossen, daß sie

entweder keine Bedeutung als Schauspieler haben, also als würdige Salondekoration füglich ihren Beruf verfehlen, oder daß sie ihre doch zu geringe Herkunft und Bildung von vornherein nicht gesellschaftsfähig erscheinen läßt.

Die Musen haben sich zu allen Zeiten als sehr zurückhaltend erwiesen. Nur ganz vereinzelt widerfuhr den Menschen die Ehre, von der einen oder anderen geküßt zu werden. Die Kunst kam stets nur zu wenigen. Und dies galt von jeher schon als ihr äußeres Wahrzeichen zur Unterscheidung vom Handwerk.

In keinem Zweige übersteigt aber die Nachfrage so sehr das Angebot, ich meine das qualifizierte Angebot, wie in der Bühnenkunst. Der deutsche Theateralmanach zählt rund 18 000 Schauspieler auf. Es ist nun schlechthin undenkbar, daß unser deutsches Volk, das aus seiner Natur heraus an schauspielerischen Individualitäten gar nicht einmal so großen Überfluß hat, nur annähernd diesen Bedarf zu decken vermag.

In der Tat gehört denn auch nicht viel mehr als der bloße Entschluß dazu, heutzutage Schauspieler zu werden. Ich zitiere hier Iffland: „Der eine sucht in der theatralischen Kunst einen bequemen Zufluchtsort für seine Gefühlsschwelgerei vor der Härte eines bürgerlichen Verhältnisses, der zweite eine angenehme Befriedigung seiner Eitelkeit, der dritte einen leichten fröhlichen Erwerb

und einen Spielraum für seine abenteuerliche Laune."

Was hinter den Coulissen alles zusammentrifft, haben wir uns in einem früheren Kapitel schon vor Augen geführt. Der Schauspielerstand kann daher, selbst wenn man von dem Chor- und Statistenpersonal einmal ganz absieht und nur die Solokräfte berücksichtigt, gar kein einheitliches und zwar höheres gesellschaftliches Forum erzielen. Das Durchschnitts-Niveau ist vielmehr ein erschrecklich tiefes.

In diesem Sinne soll es besonders an kleineren Theatern noch oft recht schlimm hergehen. Das Duzen ist beispielsweise an Provinzbühnen und hauptsächlich bei den älteren Komödianten noch heute ziemlich verbreitet — als ein letzter Rest des alten wandernden Banden- und Schmierentums, wo sich die ganze Gesellschaft wie eine große Familie fühlte. Auch über Eifersüchteleien, Intriguen und ähnliches wissen Eingeweihte sehr böse Dinge zu berichten.

Jeder Schauspieler ist sich eben selbst Gott und allein Gott: er duldet keine Götter oder — Götzen neben sich.

Mit diesen gewiß stichhaltigen, mehr äußeren gesellschaftlichen Momenten, sind es aber doch wohl noch innere, aus der Schauspielkunst selbst ablesbare Gründe, die die verhältnismäßig geringe soziale Wertschätzung der Bühnenmitglieder bedingen.

Die Ansicht, daß der Schauspieler deshalb nicht die bürgerliche und gesellschaftliche Achtung genießen könne, weil er mit der ihm von Gott gegebenen Persönlichkeit ein freches Gaukelspiel treibe — weil er sein eigenes Ich, das göttliche Ebenbild, den Inbegriff seiner Ehre und damit jede Selbstverantwortung aufgebe, um heute in dieser, morgen in jener Verkleidung der schau- und lustgierigen Masse Possen vorzumachen: solch törichtes Geschwätz trifft man in so kategorischer Fassung heute wohl nur noch in orthodoxen Pfaffenkreisen.

Man vergebe ihnen, denn sie wissen nicht, was sie — und was die Schauspieler tun . . . die Schauspieler, die ihr ganzes Sein, ihre Gemüts- und Geisteskraft und dazu schließlich gar noch ihren eigenen Leib herleihen, um einer idealen Dichtergestalt für die ästhetische Erhebung ihrer Mitmenschen zu Körper und Leben zu verhelfen! . . .

Aber etwas von dieser Anschauung ist doch wohl — wie könnte es anders sein — in weitere Kreise gedrungen und hier auch heute noch bis zu gewissem Grade lebendig. Die Leute können sich nur schwer von der Auffassung trennen, daß die Kunst, die eine Verstellung, also Entstellung des eigenen Körpers zur Grundbedingung hat — daß der Künstler, der gleichsam unter der Suggestion eines freien Prinzips, der höheren dichterischen Instanz, diese Entstellung und Verstellung mit seinem Körper selbst vornimmt, den andern Künstlern gegenüber minderwertiger zu erachten ist, die

ihr Produkt außer sich erzeugen und die leitende Idee aus sich selbst heraus schöpfen.

Womit man den Schauspieler nur zu leicht belastet, ist eben die Tatsache, daß bei seiner Wirksamkeit Künstler und Kunstwerk dieselbe Persönlichkeit bedeuten und beide durch von außerhalb an sie herantretende Ideen beherrscht werden.

Ein anderer, etwas stärker in die Augen springender Grund für die Minderachtung der Bühne liegt wohl in der Käuflichkeit des Theatergenusses.

Während im griechischen Altertum die Spiele Kultushandlungen waren und mit der Zeit zu großen Volksfesten auswuchsen, an denen die gesamte Einwohnerschaft bei freiem Eintritt teilnehmen durfte — während ebenso im Mittelalter die gewaltigen Mysterien und Moralitäten zur Verherrlichung der Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsfeiern vor der versammelten Gemeinde der betreffenden Stadt und ihrer umliegenden Ortschaften ebenfalls ohne Entgelt für Erbauungszwecke zur Aufführung kamen, sind unsere heutigen Schauspielhäuser reine Vergnügungsstätten geworden, deren Genüsse man für einen bestimmten Geldpreis einhandeln kann.

Und während in der Antike die Dichter und ihre Mäcene selbst die Rollen der Schauspieler übernahmen, — während im Mittelalter die Weihnacht- und Osterspiele sogar von den Geistlichen inszeniert und von den Bürgern und Studenten dar-

gestellt wurden, haben wir es heutzutage fast ausschließlich mit Berufskomödianten zu tun, die sich für eben jenen Geldpreis einer belustigungssüchtigen Menge preisgeben und all ihre Launen über sich ergehen lassen müssen.

Dieser allgemeinen Mißachtung hat sich nun auch der Staat angeschlossen und damit dem ganzen Stande seine ohnehin wenig beneidenswerte Stellung noch mehr erschwert.

Das Schauspielen ist noch heute keine staatlich anerkannte Kunst. Während sich die Museen für Malerei und Bildhauerkunst, die Denkmäler und andere öffentliche Kunstwerke und Kunstanstalten regelmäßig liebevollen Interesses und namhafter Zuschüsse von Regierungswegen erfreuen, hat man bis heute gerade den Kunstzweig, der sicherlich bei weitem die größte soziale Wichtigkeit für die geistigen Bedürfnisse des Volkes beansprucht, ganz unbeachtet gelassen.

Die staatliche Fürsorge des Theaterwesens erstreckt sich ausschließlich auf eine polizeiliche Kontrolle zur Vermeidung von Verstößen gegen die öffentliche Ordnung und gegen die Sittlichkeit und zur Ausschließung minderwertiger Elemente unter den Bühnenleitern: also auf die Zensur und auf die Konzessionierung. Dabei steht die Theaterunternehmung schlechtweg unter „Gewerbebetriebe".

Um die Schauspieler kümmert sich der Staat überhaupt nicht. Wo und wie sie sich heranbilden,

scheint ihm offenbar gleichgültig zu sein. Sehr bezeichnend ist es, daß die Bühnenkünstler bis vor kurzem vielfach keine Orden bekamen. Man traute ihnen nicht. So ungefähr hat sich Kaiser Wilhelm I. zu Friedrich Haase geäußert.

Was Seydelmann derzeit über seinen Stand sagte, hat auch für uns seine Gültigkeit behalten: „Noch heute, wie zu Lessings Zeiten, haben wir nur Leute, die Komödie spielen, und eine Schauspielerei, sei dies nun eine K. K. oder nur eine einfache K. oder eine städtische... Von einer Schauspielerkunst — nicht bloß auf dem Papier — nein, auch in Fleisch und Blut und frischer Tat kann erst dann die Rede sein, wenn es den Förderern und Pflegern alles Guten und Schönen, wenn es den Machthabern gefallen wird, ein aufmerksames Auge auf den Zustand der Bühne zu werfen und Schauspieler heranbilden zu lassen wie Maler und Musiker."

So lange sich der Staat nicht dazu versteht, auch den Schauspiel-Eleven eine Anzahl von angemessenen Lernstätten anzuweisen — nachdem er alle übrigen Kunstzweige mit großen jährlichen Budgets und pompösen, zweckvoll eingerichteten Palästen zur Schulung ihrer Jünger bedacht hat — so lange müssen die durchschnittlichen Leistungen der deutschen Bühne notwendigerweise so tief im Handwerk stecken bleiben, wie dies gegenwärtig zum Ekel aller für reine und freie Höhenkunst empfänglichen Theaterfreunde der Fall ist

— so lange kann auch die öffentliche Wertung von Schauspielkunst und Schauspielkünstler nicht sonderlich steigen. Vielmehr wird allenthalben die bisherige Minderschätzung von Bühne und Bühnengenossen im großen und ganzen weiter bestehen und das tief gewurzelte Gefühl auch ferner vorherrschen, daß der Thespis-Karren allerhöchstens nur als eine Art von Anhängsel im Schlepptau des großen Kulturtrains mitgeführt wird.

Im gleichen Verlage erschien von

CARL HAGEMANN:

Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. 2. Auflage.

Wenn der Verfasser in seinem Vorwort in großer Bescheidenheit sagt, er wollte nur einen Orientierungsplan fürs Publikum geben um dessen Unwissenheit über bühnentechnische Dinge aufzuklären, so irrt er. Er hat weit mehr getan! Er hat für alle Bühnenfachleute ein unentbehrliches und längst ersehntes Werk geschrieben, das für jeden Theaterdirektor, jeden Regisseur und für die Schauspieler eine notwendige und nicht genug zu schätzende Lektüre sein wird.
Berliner Musik- und Theaterzeitung.

Hagemanns „Regie" ist in Inhalt und Form eine ganz außerordentlich vollkommene und schöne Arbeit; dieses Buch, in dem kein Wort zu viel und keines zu wenig steht, mutet den gebildeten Leser wie eine einzige vortreffliche entwickelte Paraphrase des im Vorworte angeschlagenen Gedankens: „Kunst kommt eben vom Können" an. Leipziger Zeitung.

Aus der nicht zu knappen und immer noch wachsenden Literatur über Theaterdinge ist mir kein zweites Werk neuester Zeit bekannt, daß so belehrend und klärend für alle an der Entwickelung des deutschen Theaters teilnehmenden Personen zu wirken berufen ist, wie dieser Band!
Hamburger Fremdenblatt.

Eine solche Arbeit gab es in der reichhaltigen Theaterliteratur noch nicht und man muß Dr. Hagemann dankbar dafür sein, daß er dieses Werk geschrieben hat. Es ist eine sehr klare und anregende Arbeit, die gewiß nicht nur den direkt Beteiligten, sondern auch den Gebildeten, die sich für das Theater überhaupt interessieren, willkommen sein wird. Essener Volkszeitung.

Oper und Szene. Aufsätze zur Regie des musikalischen Dramas.

Dieses Buch beschränkt sich nicht nur auf theoretische Erörterungen, es geht auch auf die praktische Ausführung der Regieprobleme, wie sie ist und wie sie sein sollte, ein und bildet so einen wirklich nützlichen Berater für alle an der Aufführung Beteiligten, in erster Linie für den Spielleiter. Gegen Tradition und Schlendrian geht Hagemann mit aller Schärfe vor und es wäre nur zu wünschen, daß seine Stimme auch gehört würde. Es gibt überhaupt keine Frage der Operinszenierung, die in dem Buche nicht berührt würde, und die praktische Kritik, die hier geübt wird, könnte an kleinen und großen Bühnen viel Gutes wirken. Möchte das Buch viel Leser finden! Deutsche Bühnengenossenschaft.

Hagemann spricht mit eindringendem Verständnis von der behandelten Sache; seine Urteile sind treffend, seine Ratschläge zu billigen. Es ist nur zu wünschen, daß sie auf fruchtbaren Boden fallen, daß Theaterleiter sie lesen und befolgen! Sehr innteressant und nützlich sind sie auch für Opernkritiker von Fach und aus Liebhaberei. Schlesische Zeitung, Breslau.

Ein Buch, aus dem alle, die der Bühnenkunst ernste Teilnahme entgegenbringen, reiche Belehrung und Anregung schöpfen mögen. Im allgemeinen einleitenden Teil werden die Grundzüge in der Spielleitung der Oper erörtert; im zweiten Teil werden die Grundsätze am lebendigen Beispiel, an den Festspielveranstaltungen von Bayreuth, Wiesbaden, Köln, München geprüft. Im Anhang wird die Szenenkunst der Pariser Oper und des Harzer Bergtheaters besprochen. So kommt in Hagemanns Buch eine Fülle von hochwichtigen Bühnenfragen zur Sprache, die allseitige Teilnahme verdienen. Die Aufmerksamkeit der Künstler und Zuschauer wird auf die Hauptsache gelenkt, auf die unerlässlichen Vorbedingungen und Grundlagen einer stilgemäßen dramatischen Aufführung.
Rheinisch-Westfälische Zeitung.

Dialoge über Kultur und Kunst.

Hagemann zeigt sich hier von einer neuen Seite, er kommt als Plauderer, der in fein ziselierter Sprache belehrend und amüsant reizvolle Beiträge zur künstlerischen Kultur spendet. Das köstliche Buch wird den vielen Freunden des Verfassers sehr willkommen sein.

Badische Landeszeitung.

Das ist ein köstliches Buch, bei dessen Lektüre man sich in allerbester Gesellschaft befindet, das man mit einem Aufatmen tiefer Befriedigung aus der Hand legt. Man hat mehr als einmal das Gefühl, als höre man diese feingeistigen Dialoge, und das beweist ihre Echtheit. Der Verfasser ist ein feiner Kopf, der über Kultur und Kunst schreiben darf, weil er selbst ein echter Kulturmensch ist. Ob er nun über einen künstlerischen Abend plaudert, oder in dem Dialog „Ein Mensch" den tiefsten Fragen des Lebens und Glückes im Leben nachspürt, ob er das ewige Thema vom Verhältnis zwischen Mann und Weib mit feinem Empfinden behandelt, von „Körper und Kunst" ein ernsthaftes Kapitel bringt, oder seine Gedanken über Kultur und Kunst im Rahmen kleiner, flott hingestrichelter novellistischer Bilder ausspricht, — immer weiß er zu fesseln, auch zum Nachdenken anzuregen, was ich geneigt bin in diesem Falle für das wichtigste zu halten. Ueber manchem Stück der Sammlung liegt ein Hauch feiner Ironie. Die „Dialoge" sind das Werk eines Kulturmenschen für Kulturmenschen. Vornehm wie der Inhalt ist auch die Ausstattung; man erlebt hier in jeder Beziehung die beglückende „Freude am Buch".

Leipziger Neueste Nachrichten.

Wilhelmine Schroeder-Devrient. Eine Monographie.

Ein Stück Kraft- und Biedermeierzeit schildert uns Carl Hagemann in dem Buch über Wilhelmine Schroeder-Devrient. Hier haben sich einmal Neigung und Können so glücklich vereinigt, daß ein Bild zustande kam, dem man schlechthin nichts hinzufügen kann, dem man aber auch nicht einen einzigen Zug entreißen darf. Hier heißt es: Kommt her und schaut! Es gibt ja auf allen Gebieten Darsteller — und der Biograph ist in diesem Sinne Künstler, auch er bringt ein durch sein Temperament gesehenes Stück Natur – deren Werke so bis ins Einzelne individuell durchfeilt wird, daß man nur in Gleichnissen von ihnen sprechen kann. Dieses oder jenes daran bemerken und nennen, hieße ihnen Unrecht tun, sie sind nun einmal aus einem Guß und jedes Lichtfleckchen und jeder Schattenriß gleich wichtig. So ist es Hagemann hier gelungen, eine schon in ihrer Zeit viel umstrittene Künstlerin wie eine lichtzehrende, feinadrige Marmorbüste aus den Dokumenten und Bildern ihrer Zeit heraus nachzubilden. Rheinisch-Westfälische Zeitung.

Aufgaben des modernen Theaters.

Dieses Büchlein hat seine großen Vorzüge: Es ist lichtvoll, selbstverständlich, zeigt große Liebe zu einer Aufgabe, die ein Leben auszufüllen geeignet ist, und steht durchaus auf dem Boden des Erreichbaren. Keine Verstiegenheiten, keine Utopien machen sich breit. Besonnen stellt sich Hagemann die Frage: was fehlt unserm modernen Theater und welches sind seine Aufgaben? und besonnen beantwortet er sie. Das ist das Beste an Hagemanns Buch und an seinem ganzen Wirken: diese prächtige frische Kraft, mit der er sich der Probleme bemächtigt, und die Freude am wirkenden Leben einer Gegenwart, die sich nicht vor der Vergangenheit zu fürchten und zu schämen braucht. Die Nation.

CARL HAGEMANN

ist auch Herausgeber der Monographiensammlung

Das Theater

mit vielen Kunst- und Facsimilebeilagen / Buchschmuck und Einband von E. M. Lilien / Vornehm ausgestattet in elegantem Taschenformat: jeder Band kartoniert M 1.50, in schmiegsamem grünen Lederband M 2.50, Luxusausgabe in Collinleder M 10.—.

Band 1. Der große Schröder von Berthold Litzmann
Band 2. Bayreuth von Wolfgang Golther
Band 3. Joseph Kainz von Ferdinand Gregori
Band 4. Albert Niemann von Richard Sternfeld
Band 5. Das Wiener Burgtheater von Rudolph Lothar
Band 6. Adalbert Matkowsky von Philipp Stein
Band 7. Wilhelmine Schröder-Devrient von Carl Hagemann
Band 8. Sonnenthal von Rudolph Lothar
Band 9. Die Meininger von Karl Grube
Band 10. Iffland von E. A. Regener
Band 11. Das Cabaret von Hanns Heinz Ewers
Band 12. Goethe als Theaterleiter von Philipp Stein
Band 13. Mitterwurzer von J. J. David
Band 14 Das Théâtre français von Moeller van den Bruck
Band 15. Die Schaubühne der Zukunft von Georg Fuchs
Band 16 Siegried Wagner von C. Fr. Glasenapp
Band 17. Aufgaben des modernen Theaters von Carl Hagemann

„Seit einiger Zeit sieht man in den Auslagen der Buchhändlerläden kleine heftartige Bücher in grünem Einband und rotem Aufdruck; ein blauer Kranz umschlingt die Titelinschrift. Die merkwürdige Farbengebung zieht unwillkürlich den Blick des Passanten auf die Bücher, die meist reihenweise geordnet daliegen „Das Theater", so liest man halb verwundert, halb interessiert, und ehe man sichs versieht, ist man in den Laden eingetreten und hat ein Bändchen erstanden. Ein Blick auf das Innere bringt eine angenehme Enttäuschung, denn auf gutem, starkem Papier steht der Text in großen und klaren Buchstaben. Hier ist nichts absichtlich oder sonderlich, hier vereinigt sich vornehmer Druck und anregender Inhalt zum höchst lobenswerten Ganzen: Monographien von verschiedenen bewährten Fachleuten und Literaten verfaßt, die uns die hervorragendsten Theaterleute in Wort und Bild vorführen. Den Illustrationen ist gleichfalls feinste Ausführung zuteil geworden. Die Titel und die Namen der Verfasser lassen schon auf den Ernst und den geistigen Wert des Unternehmens schließen." Hamburger Nachrichten.

E. Fechners Buchdruckerei (H. Scholz) Guben.

PN
2069
H3
1910

Hagemann, Carl
Schauspielkunst und
Schauspielkünstler

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY